UNIVERSITATEA DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

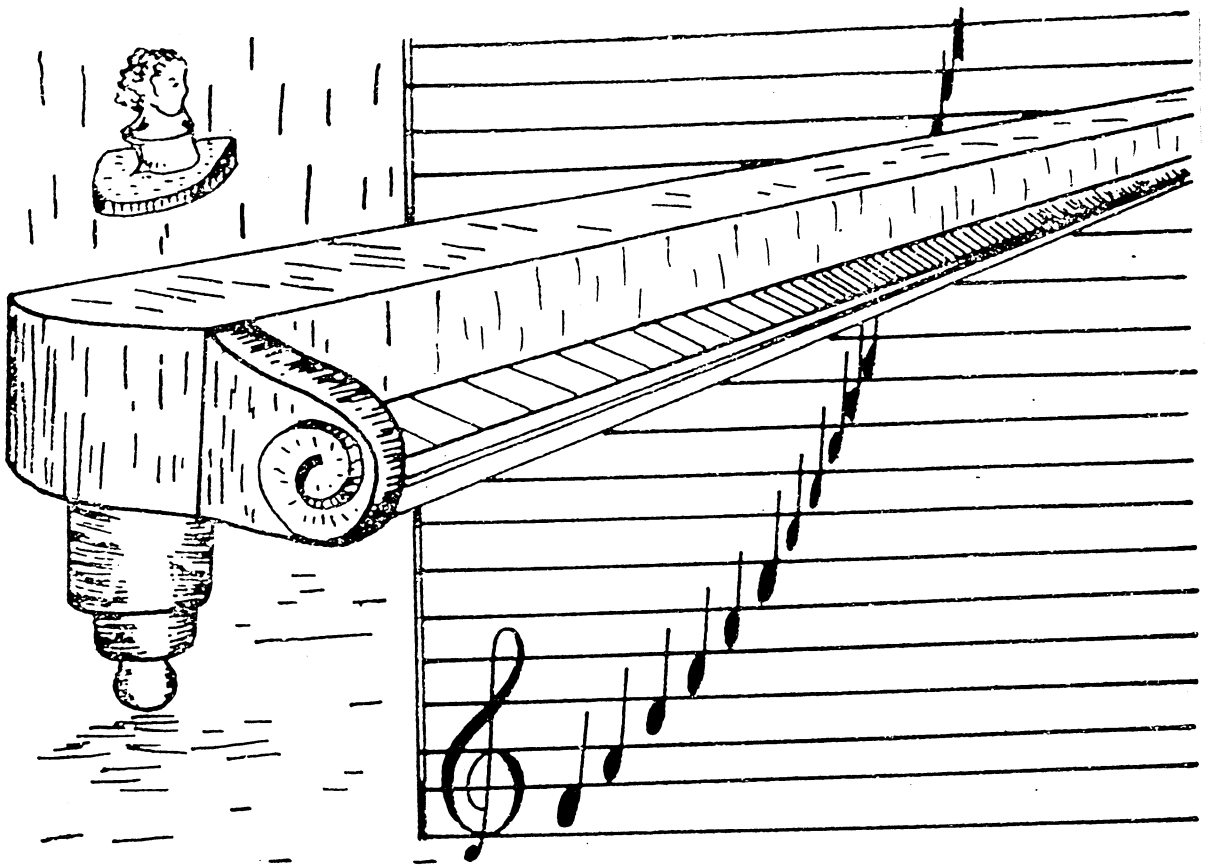
Conf.univ.Dr. Șerban NICHIFOR

MUSICA CAELESTIS

-Anamorfotica Sacrului in Arta Sunetelor –

(Tratat de muzicologie comparată)

* 2000 *

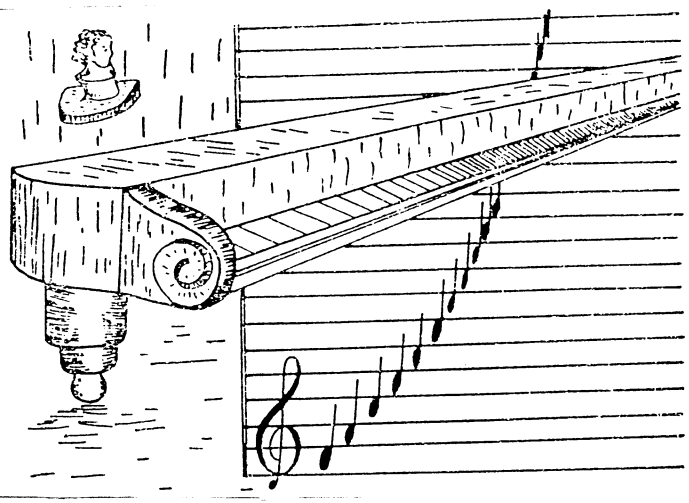


ISBN 973-0-02102-3

NOTA BENE

Desenul reprodus pe coperţile celor trei volume ale acestui tratat aparţine marelui fizician atomist GEORGE GAMOW*) şi reprezintă - ca o ilustrare a teoriei cuantice - imaginea utopică a unui pian cu un număr nelimitat de clape. Conform legii de echipartiţie (şi dacă amortizarea oscilaţiei nu ar fi prea rapidă), toată energia transmisă de un muzician uneia din clapele de joasă frecvenţă "va călători spre dreapta în regiunea tonurilor înalte şi se va pierde în regiunile infinit îndepărtate ale vibraţiilor ultrasonore"...

(Fig. 4 / pag. 25 din "Treizeci de ani care au zguduit fizica - Istoria teoriei cuantice" de GEORGE GAMOW, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969)



*) GAMOW, George (1904-1968), fizician american, prof.univ. la Washington. Contribuţii la teoria reacţiilor termonucleare, la studiul evoluţiei stelelor şi în biofizică. A emis teoria neutrinică a supernovelor(1941) şi modelul în pături al gigantelor roşii(1942). A introdus(1948) teoria sintezei elementelor grele în fazele iniţiale ale expansiunii universului, a preconizat producerea radiaţiei centimetrice izotrope. A scris cărţi de popularizare a ştiinţei, dintre care unele au fost traduse în limba română. Op.pr.: One, two, three... Infinity, 1947; Gravity, 1962; A Star Called the Sun, 1963; Thirty Years That Shook Physics - The Story of Quantum Theory, 1966 (date extrase din Dicţionarul de Astronomie şi Astronautică, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1977, pag.158).

→ ŞERBAN NICHIFOR (n. Bucureşti, 25-VIII-1954) a absolvit ca şef de promoţie Facultatea de Interpretare a Universităţii de Muzică din Bucureşti (1977), precum şi Facultatea de Teologie a Universităţii din Bucureşti (1994). Este Doctor în Muzicologie (1994, Universitatea de Muzică din Bucureşti). S-a perfecţionat sub îndrumarea unor reputaţi specialişti, precum Sergiu Celibidache (fenomenologia muzicii şi dirijat), Aurel Stroe, Ton de Leeuw, Gérard Grisey, Cristobal Halffter, Helmut Lachenmann şi Brian Ferneyhough (compoziţie), William P. Malm (etnomuzicologie), Victor Giuleanu (teoria superioară a muzicii), Radu Aldulescu (violoncel), Rudolf Nel (muzică de cameră), Preot Dumitru Popescu (teologie dogmatică şi simbolică) şi Remus Rus (istoria religiilor). A urmat cursurile muzicale internaţionale de la Weimar, Darmstadt, Vicenza, Ereukelen, München şi Amsterdam; de asemenea, în 1982 a fost bursier al USIA - United States Information Agency.

→ Creaţia sa cuprinde: 3 opere ("Domnişoara Christina" - după Mircea Eliade; "Talaria" - după Etienne De Sadeleer; "Martiriul Sfântului Claude Debussy" - după scrierile lui Debussy), lucrări vocal-simfonice (un "Requiem", un "Oratoriu de Crăciun", 4 cantate), simfonice (6 simfonii), concertante, camerale, instrumentale, vocale, corale (2 Misse şi o Liturghie), electro-acustice, de film şi de scenă, precum şi lucrări de muzicologie ("Musica Caelestis", "Hermeneutica lui Claude Debussy" ş.a.) - în parte publicate la Bucureşti, München, New York, Metz, Tours, Köln, Roma, Pescara, Verona, Londra şi Antwerpen.

→ În calitate de compozitor este laureat al Premiului "George Enescu" al Academiei Române (1982), al Premiilor UCMR (1980, 1982 şi 1989), precum şi al concursurilor internaţionale de la Amsterdam (Premiul I "Gaudeamus"-1977), Tours (1977), Evian (1978), Atena (1979), Toledo (1980), Urbana-Illinois (1983), Trento (1984 şi 1994), Roma (1985), Bydgoszcz (1986), Hong-Kong (1988), Karlsruhe (1996), Köln (1997), Newtown-Wales (1998) şi Birmingham-Alabama (1999).

→ Este membru titular al UCMR, SABAM (Belgia), ECPNM - European Conference of Promoters of New Music, LMF - Living Music Foundation(USA), precum şi vicepreşedinte al Asociaţiei Culturale de Prietenie România-Belgia şi al Fundaţiei "Medicina şi Muzica".

→ În prezent este conferenţiar universitar la Facultatea de Interpretare a Universităţii de Muzică din Bucureşti, Catedra de Muzică de Cameră-Orchestră.

→ Ca violoncelist, activează în duo-ul "Intermedia" - alături de compozitoarea şi pianista Liana Alexandra; în această ipostază, abordând un amplu repertoriu contemporan românesc şi universal, a susţinut numeroase concerte şi a realizat înregistrări radiofonice, discografice şi de televiziune atât în ţară cât şi peste hotare.

→ Împreună cu compozitoarea Liana Alexandra a întemeiat - sub auspiciile Uniunii Europene a Promotorilor Muzicii Noi (ECPMN) - Fundaţia "Nuova Musica Consonante", organizând mai multe festivaluri de muzică contemporană la Bucureşti şi la Gent (Belgia).

CUVÂNT ÎNAINTE

Acest tratat de muzicologie comparată reprezintă de fapt o introducere în fenomenologia muzicii - un domeniu deosebit de complex, de factură eminamente interdisciplinară, ce a fost investigat sistematic şi cu prioritate absolută de către genialul dirijor, compozitor şi teoretician român Sergiu Celibidache. Astfel, ca discipol al Maestrului Celibidache, am considerat oportun să fi dezvolt ideile şi în această lucrare, ce face apel atât la cunoaşterea catafatică (sau pozitivă, raţională, "logică"), cât şi la cea apofatică (sau negativă, intuitivă, "trăită") - ca ipostaze ale revelaţiilor naturale şi, respectiv, supranaturale ale inefabilelor "energii necreate" ce fecundează şi universul sonor. Aceste veritabile proiecţii ale SACRULUI în muzică se manifestă printr-o serie de fenomene "normale" şi "exotice", ce se află într-o relaţie funcţională de natură anamorfotică. Termenul de "anamorfoză sonoră" (pe care l-am propus încă din anul 1976) reflectă tocmai acest intim proces formal, ce implică - prin reducţie fenomenologică şi independent de aşa-zisele "schimbări paradigmatice" - identitatea quasi-perihoretică a unor coordonate muzicale aparent disjuncte.

Cu alte cuvinte, adevărata Muzică "împrumută" atributele naturale (aseitatea, spiritualitatea, omniprezenţa, eternitatea, imuabilitatea, atotputernicia, unitatea), intelectuale (atotştiinţa, atotînţelepciunea) şi morale (libertatea absolută, sfinţenia, iubirea, dreptatea, veracitatea, fidelitatea) ale lui DUMNEZEU ! Aceste atribute divine sunt comune tuturor capodoperelor muzicale - indiferent de "etichetele stilistice" ale iluzoriei "evoluţii dialectice", căci nu cu astfel de "imagini" putem defini istoria spirituală a Umanităţii, ci - aşa cum remarca şi Mircea Eliade - tocmai "cu experienţa SACRULUI, cu acele infinite hierofanii care organizează lumea şi o încarcă de semnificaţii."*)

Lucrarea este structurată în două mari secţiuni: "ANAMORFOTICA MUZICII CREŞTINE" (Vol. 1 al prezentei ediţii) şi "LITURGHIA COSMICĂ" (respectiv, Vol. 2 şi 3) - prima parte ilustrând şi elementele constitutive ale tezei mele de doctorat, ce a fost elaborată în perioada 1992-1994 în cadrul Universităţii de Muzică din Bucureşti, sub coordonarea ştiinţifică a eminentului Prof.univ.Dr.Dr.H.C. Victor Giuleanu.

În plan didactic, tratatul se adresează în primul rând studenţilor şi doctoranzilor Universităţilor de Muzică, dar şi tuturor celor interesaţi de fenomenologia arteî sunetelor (inclusiv melomanilor avizaţi).

*) Mircea Eliade - Jurnal, Vol.II, pag.190 - Bucureşti, Ed.Humanitas, 1993.

Realizată la tipografia Universității de Muzică din București, ediția de față se bazează pe facsimilul manuscrisului original.

Cu toată afecțiunea și recunoștința, am dedicat această lucrare soției mele, compozitoarei Liana Alexandra, precum și părinților mei, Dr. Livia Nichifor și Dr. Ermil Gh. Nichifor.

Totodată, tratatul "MUSICA CAELESTIS" are și sensul unui pios omagiu adresat celor pe care îi consider a fi maeștrii mei spirituali: Sergiu Celibidache și Mircea Eliade - acești corifei ai culturii românești și universale.

Șerban Nichifor

Șerban Nichifor
(UCMR-ADA, SABAM, CAE - 046-376567)
© by Șerban Nichifor, 2000

București, 10 Iunie 2000

Prietenului meu Șerban Nichifor
cu toată dragostea
Sergiu Celibidache

Lui Șerban Nichifor,
cu dragă-amintire când
am ascultat împreună
din opera D —
Chaotica.
omagiile și
recunoștința Mea.
Mircea Eliade
New York,
3 Oct. 982

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
SCHOOL OF MUSIC
ANN ARBOR, MICHIGAN 48109-2085

phone: 313/763-4068 (office)
763-5097 (fax)

home: 2555 Roseland
Ann Arbor, Michigan 48103
phone: 313/995-2449

March 1, 1994

To whom it may concern:

It is my great pleasure to recommend Serban **Nichifor**. He is a composer of great distinction and energy, one who commands a language both skilled and imaginative. He was one of the first composers to use tonal materials in an advanced style. Personally, he commands respect for his ideas and demeanour. He is one of the important musicians of his land and his generation.

His musicological work seems well conceived and intellectually challenging. I give him my full support.

Sincerely,

William Albright
Professor of Music
Chair, Composition Department

Louis Andriessen
Keizersgracht 740
1017 EX Amsterdam
Holland

april 94.

L.S.

J'ai lu le résumé de l'Anamorphose du sacré dans la musique de Serban Nichifor, et j'ai l'impression que cet oeuvre est extrêmement profonde et intelligente. Le sujet est très valable et peut contribuer à une compréhension plus grande des pensées musicales et compositoires. Je recommande cet oeuvre très fortement.

Louis Andriessen

compositeur,
professeur de composition
au Conservatoire Royale
à la Haye.

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

LABORATOIRE DE LANGUES ET CIVILISATIONS À TRADITION ORALE
LACITO (UPR 3121)
44 rue de l'Amiral Mouchez, 75014 PARIS
Tél. : (1) 45.80.96.73
Télécopieur : (1) 45.80.59.83

Ligne directe : (1) 45.80.11.20

RECOMMANDATION

Force est de constater que le phénomène de l'anamorphose dans la création musicale est un sujet de recherche totalement négligé dans les travaux musicologiques académiques. L'initiative de M. Serban NICHIFOR, de consacrer sa thèse de Doctorat en musicologie à *L'anamorphose du sacré dans la musique,* me semble venu à point nommé pour combler cette lacune.

Le projet de M. Nichifor — dont j'ai eu l'occasion de lire le synopsis — me semble être riche en potentialités, c'est-à-dire passionnant. Qui donc, mieux qu'un compositeur, pourrait en traiter? C'est pourquoi je souhaite vivement que la Commission du Doctorat de l'Académie de Musique de Bucarest l'autorise à le mener à bien en lui apportant son soutien pour sa réalisation.

Fait à Paris, le 13 mai 1994

Prof. Dr. Simha AROM
Directeur de Recherche au CNRS

LUCIANO CHAILLY
VIALE BIANCA MARIA, 17
20122 MILANO - TEL. 02/783433

Milano - 5/2/1994

DICHIARAZIONE

Ho avuto occasione di apprezzare i grandi meriti del M.o Serban Nichifor nei diversi ruoli da lui esplicati sulla base di una preparazione tecnica e culturale di prim'ordine, a conferma di quanto documentato dal suo CURRICULUM VITAE assai ricco di studi, di notizie, di incarichi e di risultati.

L'ho apprezzato come intervistatore per la tenacia di azione, il desiderio di approfondimento e l'acutezza dell'indagine.

L'ho apprezzato come cronista ma soprattutto come musicologo, per la sua accurata, imponente, affascinante tesi di dottorato.

Infine l'ho apprezzato come compositore, dato che dimostra (ad esempio nell'AVE MARIA segnalata dalla Giurìa al Concorso di Trento) una sincerità di mezzi tecnici ed espressivi, una raffinatezza di intenzioni (anche dinamiche) ed una comunicativa che rallegrano in un tempo in cui la musica è diventata molto spesso impenetrabile come la Sfinge.

(M.o Dott. Prof. Luciano Chailly)

Luciano Chailly

Recommandation

C'est avec le plus grand intérêt que j'ai pris connaissance du contenu de la thèse doctorale "L'anamorphose du sacré dans la musique" de Mr. Serban Nichifor, et je suis heureux de rendre hommage au travail sérieux, bien structuré et approfondi de ce jeune chercheur et artiste.

Bruxelles, le 26 avril 1994

André LAPORTE
Compositeur-musicologue
Professeur de composition au Conservatoire Royal de Bruxelles

Membre de l'Académie Royale des Sciences, Arts et Lettres de Belgique.

J'ai le plaisir de pouvoir recommander Mr.Serban Nichifor,que je connais comme un musicien ouvert et très doué. Depuis longtemps déjà il m'a fait part de son intérêt pour le sujet,soutenu dans sa thèse. A ma connaissance,la recherche dans ce domaine est encore assez limitée,ce qui ajoute sans doute à la valeur de son travail.

Prof.Ton de Leeuw
Ancien directeur du Conservatoire
et chargé de cours à l'Université
d'Amsterdam.
Paris - 4 rue de la Convention.

Tristan Murail
compositeur
professeur de composition
37 Passage Lebreton
93170 Bagnolet
France
tél. & fax (33) 1 43 63 85 07

19/04/94

J'ai eu l'occasion de rencontrer Serban Nichifor à plusieurs reprises et par là-même d'apprécier son travail de compositeur et l'évolution de sa pensée depuis de nombreuses années. Je me souviens en particulier d'une intéressante discussion , il y a deux ou trois ans, sur ses préoccupations récentes, qui allient le spirituel et le musical.
La thèse qu'il présente, "L'anamorphose du sacré dans la musique", est dans la droite ligne de ces préoccupations, et son sujet me paraît passionnant en ce qu'il propose, à travers cette notion d'*anamorphose*, un éclairage très nouveau, à la fois technique, historique et philosophique sur les rapports entre musique et spiritualité, et sur le concept même de "musique sacrée".

Murail

Dr. Christoph Sramek
Mittelstr. 3
09217 Burgstädt
Tel. 01723779284

30.4.1994

to whom it may concern

Serban Nichifors wissenschaftliche Untersuchungen zur *Anamorphose* sowie die Anwendung dieses Prinzips in seiner Musik sind der Tatsache geschuldet, daß sich die menschliche Vorstellung des Verhältnisses von Raum und Zeit im 20. Jahrhundert grundlegend verändert hat. An die Stelle linear-variativer Entwicklungsprinzipien treten komplexe Verwandlungsprozesse, die im Kern bereits in Mittelalter und Renaissance angelegt sind, sich durch wissenschaftliche und künstlerische Tendenzen aber erst in der Gegenwart entfalten können.

Im Bewußtsein dieser Vorgänge entdeckt Serban Nichifor in archaischen und folkloristischen musikalischen Strukturen entsprechende Anlagen und verbindet sie mit philosophischen und religiösen Anschauungen der jeweiligen historischen Epoche. Zugleich aber stellt er sich den neuesten kompositionstechnischen Standards einschließlich elektroakustischer und multimedialer Möglichkeiten und führt sie zu einer interessanten Synthese mit den Erscheinungen aus der Vergangenheit.

Ich sehe darin eine zukunftsweisende Methode künstlerischen Denkens und habe deshalb eine musikwissenschaftliche Arbeit zu den ersten beiden Sinfonien des Komponisten unterstützt, die 1990 am Musikwissenschaftlichen Institut der Leipziger Universität angefertigt wurde.

Dr. Christoph Sramek

PARTEA I

- ANAMORFOTICA MUZICII CREŞTINE -

- PROLEGOMENE - Introducere în anamorfotica muzicală - principiile generale şi proiecţiile lor diacronice (pag. 5)

- Cap. I - Muzica "Vechiului Testament" - izvoare ale anamorfozelor psaltice (premize ale artei sonore creştine în spaţiul religios ebraic)
  - A.) Introducere (pag. 10)
  - B.) "Cartea Psalmilor" (pag. 15)
  - C.) Regele David şi "cetele cîntăreţilor" (organizarea vieţii muzicale sacre) (pag. 20)
  - D.) Elemente specifice de organologie (pag. 24)
  - E.) Aspecte ale modalismului ebraic (pag. 29)

- Cap. II - Proiecţii ale artei sunetelor în lumina scrierilor neotestamentare - Synopsis (pag. 39)
  - A.) Introducere (pag. 41)
  - B.) Grupaj tematic general al referirilor muzicologice în "Noul Testament" (pag. 42)
  - C.) Concluzii (pag. 46)

- Cap. III - Importanţa Tradiţiei în procesul de cristalizare a ethosului muzical creştin
  - A.) Introducere (pag. 50)
  - B.) Originea comună a şcolilor muzicale creştine în raport cu spiritualitatea elină (pag. 52)
  - C.) Noţiuni fundamentale de prozodie şi metrică latină, în perspectiva dimensiunii "ritmopoetice" a muzicii (pag. 60)
  - D.) Muzica bisericească în epoca patristică - fond comun, formulări, sinteze: (pag. 86)
    1.) Modalismul creştin (pag. 107)
    2.) Ritmica psaltică (pag. 112)
    3.) Apariţia şi dezvoltarea semiografiei muzicale creştine (pag. 116)
    4.) Formele muzicii paleo-creştine (pag. 121)
    5.) Concluzii (pag. 128)

- Cap. IV - Reformulări ale timpului, spaţiului modal şi formelor muzicale liturgice
  - A.) Anamorfozele timpului muzical - de la ritmurile poetice la structuri heterometrice (pag. 138)
  - B.) Anamorfoze modale - perspectivele "mişcătoare" ale scărilor glisante (pag. 147)
  - C.) Anamorfoze rituale creştine - crearea formelor muzicale liturgice din perspectiva anamorfotică a centonizării sonore (pag. 154)

PARTEA A II-A

- LITURGHIA COSMICĂ -

- EXORDIUM - Sensul integrator al anamorfoticii sonore (pag. 180)
- Cap. I - Cosmogonia şi "armonia eternă a sferelor" (pag. 184)
- Cap. II - Spaţiul sacru exterior şi funcţia contemplativă a muzicii, în lumina principiilor filocalice ale misticii ortodoxe (pag. 189)
- Cap. III - "Opus Dei" - imagini arhetipale şi proiecţiile lor în muzica cultă universală şi românească (pag. 198)
- Cap. IV - "Musica Caelestis" - filmul ciclurilor cosmice ale sunetului
  - A.) Cosmogonia şi "armonia eternă a sferelor" (PLANŞELE I - XXX) (pag. 213)
  - B.) Proiecţii anamorfotice în micro-cosmosul spaţiilor modale pre-heptacordice (PLANŞELE XXXI - LXIX) (pag. 245)
  - C.) Proiecţii anamorfotice în micro-cosmosul spaţiilor tono-modale complexe (heptacordice şi integrate) (PLANŞELE LXX - CXXVI) (pag. 287)
  - D.) Proiecţiile anamorfotice temporale şi geneza sistemelor metro-ritmice - cu implicaţii în plan formal (PLANŞELE CXXVII - CLXI) (pag. 347)
  - E.) Proiecţiile exterioare ale spaţiului sacru şi funcţia contemplativă a muzicii [PLANŞELE CLXII - CCV, partitura missei "Actio Gratiarum Oecumenica" şi cea a poemului coral "Natalis Domini" ("Christmas Anamorphosis") de Şerban Nichifor] (pag. 385)
- POSTFAŢĂ
  - A.) "Speculum Musicae" şi anamorfotica Sacrului prin sunet (pag. 469)
  - B.) Sacralitatea operei muzicale între Tradiţie şi inovaţie - convorbire cu compozitorul Ton de Leeuw (pag. 472)
  - C.) Quo vadis, Musica ? (pag. 476)
- Repere bibliografice (pag. 494)

Familiei mele

Conf.univ.Dr. Şerban Nichifor

MUSICA CAELESTIS

- Anamorfotica Sacrului în Arta Sunetelor -

(Tratat de muzicologie comparată)

Motto:

"...Καὶ ἔχων ἐν τῇ δεξιᾷ χειρὶ αὐτοῦ ἀστέρας ἑπτα, καὶ ἐκ τοῦ στόματος αὐτοῦ ῥομφαία δίστομος ἐκπορευομένη, καὶ ἡ ὄψις αὐτοῦ ὡς ὁ ἥλιος φαίνει ἐν τῇ δυνάμει αὐτοῦ."

"...et habebat in dextera sua stellas septem: et de ore eius gladius utraque parte acutus exibat: et facies eius sicut sol lucet in virtute sua."

"... În mîna Lui cea dreaptă avea şapte stele; şi din gura Lui ieşea o sabie ascuţită cu două tăişuri, iar faţa Lui era ca soarele, cînd străluceşte în puterea lui."

Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul I, 16

महर्षीणां भृगुरहं गिरामस्म्येकमक्षरम् ।
यज्ञानां जपयज्ञोऽस्मि स्थावराणां हिमालयः ॥२५॥

"...din vibraţii, eu sunt <<om>> transcendental,
din sacrificii, eu eunt cîntăreţul numelor sfinte,
din gîndurile nemişcate, eu sunt Himalaya..."

"Bhagavad-Gita", cap."Opulenţa Absolutului"

"...Vedeţi, cuvîntul acesta <<religios>> nu este un cuvînt obişnuit, după cum nici cuvîntul <<artist>> nu este un cuvînt obişnuit..."

Nae Ionescu (1890-1940), "Filosofia Religiei" (Prelegerea a VIII-a)

PARTEA I

- ANAMORFOTICA MUZICII CREŞTINE -

(Vol. 1)

- PROLEGOMENE - Introducere în anamorfotica muzicală - principiile generale şi proiecţiile lor diacronice (pag. 5)

- Cap. I - Muzica "Vechiului Testament" - izvoare ale anamorfozelor psaltice (premize ale artei sonore creştine în spaţiul religios ebraic)
  - A.) Introducere (pag. 10)
  - B.) "Cartea Psalmilor" (pag. 15)
  - C.) Regele David şi "cetele cîntăreţilor" (organizarea vieţii muzicale sacre) (pag. 20)
  - D.) Elemente specifice de organologie (pag. 24)
  - E.) Aspecte ale modalismului ebraic (pag. 29)

- Cap. II - Proiecţii ale artei sunetelor în lumina scrierilor neotestamentare - Synopsis (pag. 39)
  - A.) Introducere (pag. 41)
  - B.) Grupaj tematic general al referirilor muzicologice în "Noul Testament" (pag. 42)
  - C.) Concluzii (pag. 46)

- Cap. III - Importanţa Tradiţiei în procesul de cristalizare a ethosului muzical creştin
  - A.) Introducere (pag. 50)
  - B.) Originea comună a şcolilor muzicale creştine în raport cu spiritualitatea elină (pag. 52)
  - C.) Noţiuni fundamentale de prozodie şi metrică latină, în perspectiva dimensiunii "ritmopoetice" a muzicii (pag. 60)
  - D.) Muzica bisericească în epoca patristică - fond comun, formulări, sinteze: (pag. 86)
    1.) Modalismul creştin (pag. 107)
    2.) Ritmica psaltică (pag. 112)
    3.) Apariţia şi dezvoltarea semiografiei muzicale creştine (pag. 116)
    4.) Formele muzicii paleo-creştine (pag. 121)
    5.) Concluzii (pag. 128)

- Cap. IV - Reformulări ale timpului, spaţiului modal şi formelor muzicale liturgice
  - A.) Anamorfozele timpului muzical - de la ritmurile poetice la structuri heterometrice (pag. 138)
  - B.) Anamorfoze modale - perspectivele "mişcătoare" ale scărilor glisante (pag. 147)
  - C.) Anamorfoze rituale creştine - crearea formelor muzicale liturgice din perspectiva anamorfotică a centonizării sonore (pag. 154)

PARTEA A II-A

- LITURGHIA CØSMICĂ -

(Vol. 2 nr 3)

- EXORDIUM - Sensul integrator al anamorfoticii sonore (pag. 180)
- Cap. I - Cosmogonia şi "armonia eternă a sferelor" (pag. 184)
- Cap. II - Spaţiul sacru exterior şi funcţia contemplativă a muzicii, în lumina principiilor filocalice ale misticii ortodoxe (pag. 189)
- Cap. III - "Opus Dei" - imagini arhetipale şi proiecţiile lor în muzica cultă universală şi românească (pag. 198)
- Cap. IV - "Musica Caelestis" - filmul ciclurilor cosmice ale sunetului
  - A.) Cosmogonia şi "armonia eternă a sferelor" (PLANŞELE I - XXX) (pag. 213)
  - B.) Proiecţii anamorfotice în micro-cosmosul spaţiilor modale pre-heptacordice (PLANŞELE XXXI - LXIX) (pag. 245)
  - C.) Proiecţii anamorfotice în micro-cosmosul spaţiilor tono-modale complexe (heptacordice şi integrate) (PLANŞELE LXX - CXXVI) (pag. 287)
  - D.) Proiecţiile anamorfotice temporale şi geneza sistemelor metro-ritmice - cu implicaţii în plan formal (PLANŞELE CXXVII - CLXI) (pag. 347)
  - E.) Proiecţiile exterioare ale spaţiului sacru şi funcţia contemplativă a muzicii [PLANŞELE CLXII - CCV, partitura missei "Actio Gratiarum Oecumenica" şi cea a poemului coral "Natalis Domini" ("Christmas Anamorphosis") de Şerban Nichifor] (pag. 385)
- POSTFAŢĂ
  - A.) "Speculum Musicae" şi anamorfotica Sacrului prin sunet (pag. 469)
  - B.) Sacralitatea operei muzicale între Tradiţie şi inovaţie - convorbire cu compozitorul Ton de Leeuw (pag. 472)
  - C.) Quo vadis, Musica ? (pag. 476)
- Repere bibliografice (pag. 494)

PARTEA I

- ANAMORFOTICA MUZICII CREŞTINE -

Motto:

"Καὶ ὑμνήσαντες ἐξῆλθον
εἰς τὸ ὄρος τῶν ἐλαιῶν..."

"Et hymno dicto
exierunt in Montem olivarum..."

"Şi după ce au cîntat cîntări de laudă
au ieşit la Muntele Măslinilor..."

Marcu XIV, 26

PROLEGOMENE

INTRODUCERE ÎN ANAMORFOTICA MUZICALĂ - PRINCIPIILE GENERALE ŞI PROIECŢIILE LOR DIACRONICE

Motto:
"Şi pe cînd se ruga El,
chipul feţei Sale s-a făcut altul
şi îmbrăcămintea Lui albă strălucind..."
Luca IX, 29

Etimologia greacă a termenului de "anamorfoză" sugerează poate în modul cel mai plastic esenţa noţiunii: ανά = întorcîndu-se în timp, revenire la, repetare, re- ; μορφή = formă finită; μόρφωσις = (proces de) formare; ἀναμορφόω-ώσω = = a reflecta, a regenera, a remodela; ἀναμόρφωσις-εως = reflectare, regenerare, remodelare. Anamorfoza poate fi definită deci - ca proces evolutiv - drept o subtilă relaţie (de transformare) stabilită între două sau mai multe structuri aparent disjuncte şi bazată tocmai pe reorganizarea elementelor constitutive comune.

Înainte de a aborda sensurile noţiunii în arta sunetelor, vom urmări dezvoltarea de-a lungul timpului a acestui principiu universal, în domenii paralele gîndirii muzicale. Astfel, ideea de anamorfoză o găsim expusă încă din Antichitate, ca de pildă în teologia ebraică, ce se baza pe gîndirea cabalistică în demonstrarea multitudinii modalităţilor de exprimare a numelui lui Dumnezeu prin permutarea literelor componente ale tetragramei יהוה (Iod-Hé-Vau-Hé), sau prin descompunerea hexagramei (sigiliul lui Solomon) în două triunghiuri semiotice, reprezentînd elementul masculin (triada 1 = = Spiritul) şi cel feminin (triada 0 = materia). Dezvoltînd această concepţie

./.

anamorfotică,*) cabaliştii au reuşit în cele din urmă să determine configuraţia "arborelui sefirotic" (simbolizînd "arborele vieţii"), ce este alcătuit din triunghiul metafizic "Kether-Binah-Hokmah", din cel etic "Geburah-Tiphereth-Hesed", din cel intelectual "Hod-Iesod-Netzah" şi din elementul singular "Malkuth", reprezentînd Regatul lui Dumnezeu, adică al Adamului Celest (Adam Kadmon). Aplicînd această schemă conceptuală - prin intermediul fenomenologiei husserliene - în domeniul artei sunetelor (considerate ca "forţă vitală" prin elementul fundamental, cosmogenic al "vibraţiei", renumitul muzician român Sergiu Celibidache a creat un autentic sistem referenţial de analiză şi sinteză sonoră, bazat pe "reducerea" (adică esenţializarea) actului artistic de la nivelul sunetului natural (alcătuit dintr-un corp fizic/material şi dintr-un corp eteric/anti-material) la nivelul intermediar al sufletului, exprimat prin creaţia umană (nivel alcătuit dintr-un corp astral/sentimental şi dintr-un corp mental/logic) şi în sfîrşit la nivelul eminamente spiritual al Ideii Absolute, cuprinzînd, într-o unire ipostatică, corpul cauzal al Sfîntului Duh, corpul buddhic al Fiului şi corpul atmic al Tatălui. De altfel, această triadă (exprimată de semioticienii contemporani prin relaţia Noemă/Morfemă/Fonemă) o întîlnim atît în scrierile aristotelice (τὰ ἐν τῇ ψυχῇ παθήματα/σύμβολον/πράγματα=τὰ ἐν τῇ φωνῇ),**) cît şi în opera Fericitului Augustin (Animus=Cogitatio/Signum=Verbum/Aliud aliquid=Res în accepţiunea Pater/Filius/Spiritus Sanctus), fiind sintetizată de Ogden-Richards prin triunghiul "Thought"or"Reference"/"Symbol"/"Referent".

Redus la relaţia binară fundamentală Sacru/profan, acest proces anamorfotic a fost ilustrat (convertind principiul "solve et coagula" al alchimiştilor medievali în moderna raportare a "integrării" la "entropie") şi în parapsihologia contemporană prin evidenţierea subordonării continuumului material la realitatea info-energetică (manifestată prin subdomeniile bioplasmatice şi fizice). În acest punct se reîntîlnesc astfel în mod benefic

*/.

*) - este elocvent faptul, că adăugînd litera ש / Shin (simbolizînd căsătoria divină a Logosului întrupat) în tetragramă, se obţine pentagrama numelui lui Iisus - Ieshovah (יהשוה = Iod-Hé-Shin-Vau-Hé).

**) - "tà én tî psihî pathímata"("stări sufleteşti") /"símbolon"="tà én tî fonî"("semnul"="sunete articulate") / "pragmata" ("lucruri")

Teologia, Arta şi Ştiinţa, reconfirmînd - din trei perspective aparent disjuncte - viabilitatea, perenitatea revelaţiilor relatate în documentele scripturistice vetero- şi neo-testamentare.

Tot în domeniul teoretic, menţionăm astfel aportul lui Salomon de Caus (cel care a introdus pentru prima dată termenul de "anamorfoză" în lucrarea sa "Les raisons des forces mouvantes", 1615), precum şi contribuţiile importante ale lui Jean-Baptiste della Porta ("Magiae naturalis"-Napoli, 1558), Jean-François Niceron ("La perspective curieuse" - Paris, 1638) şi ale celebrului Athanasius Kircher (în "Ars Magna lucis et umbrae in decem Libros digesta" - Roma, 1646).

Consacrată în artă iniţial ca fenomen vizual, anamorfoza a fost astfel frecvent aplicată încă din Antichitate, în domeniile sculpturii şi arhitecturii. În acest sens, Platon distingea - în "Sofistul" - două arte de imitaţie ("mimesis"), incluse în grupul celor constructive (arhitectură, sculptură, pictură), ce se delimitau de cele expresive (bazate pe "katharsis" şi alcătuind triuna "horeia" - poezie, muzică, dans). Avînd deci canoane specifice (în accepţiunea iniţială, termenul "kanón" fiind echivalentul în artele plastice al termenului "nómos"/lege în muzică), cele două arte de imitaţie erau ilustrate prin tehnica copierii (reproducînd fidel formele) şi prin cea a evocării (ce transpunea formele în universul aparenţelor). Pentru a remedia erorile percepţiei vizuale (menţionate şi în geometria euclidiană, Axiomele V-VII şi Teoremele XLVIII şi XLIX relevînd faptul că "există locuri în care mărimile egale par inegale"), artiştii şi arhitecţii epocii îşi proiectau operele respectînd cu rigurozitate legile perspectivelor accelerate sau încetinite, sistematizate în tratatele fundamentale ale lui Vitruviu.

Evul mediu a marcat o dezvoltare sensibilă a anamorfozei, ca formă artistică de sine stătătoare, atît prin studiile unor cercetători ai perspectivei (Salomon de Caus, Jean-Baptiste della Porta, Jean-François Niceron, Athanasius Kircher), cît mai ales prin capodoperele maeştrilor epocii, artişti ce au conferit valenţe estetice unor procedee ce nu ar fi depăşit altminteri nivelul primitiv al "cabinetelor magice" sau al amuzamentelor de salon, exploatînd din plin imaginile fantastice, halucinante (prefigurînd parcă suprarealismul) ale anamorfozelor optice, anoptice, catoptice, cilindrice, conice sau cu oglindă. Menţionăm în acest sens aşa-numitele "tablouri secrete" ("Vexierbild") realizate de Albrecht Dürer, Erhard Schön, Lucas Brunn, Hans Holbein, Hans Baldung, Manuel Deutsch şi

Hans Burgkmair, ce utilizează tehnica anamorfozei într-o hermeneutică vizuală specifică, expresie a ideilor poetice şi filozofice ale lui Sebastiaen Brant ("La Nef des Folz du Monde"- Paris,1494), Erasmus din Rotterdam ("De la Béclamation des louanges de follie"- Paris, 1520) sau Cornelius Agrippa ("De incertitudine et vanitate scientiarium et artium atque excellencia verbi Dei declamatio"- Anvers, 1530).

Patru secole mai tîrziu, mai precis în anul 1957, criticul francez Frances de Dalmatie releva în cartea sa "Anamorphose" (Paris, 1957) o nouă relaţie fascinantă între anamorfotică şi creaţia poetică, avînd perspective pierdute în infinitul metaforelor, prin imagini recognoscibile sau descoperite doar dintr-un singur punct secret şi precis. În acest sens, Jean Cocteau definea, în 1961, anamorfoza drept acel "no man's land" în care se întîlnesc poezia şi ştiinţa, ca în labirintul din Cnossos ("Notes autour d'une anamorphose, un phénomène de réflexion" - în revista "Le Monde et la Vie", nr. 95/apr. 1961, Paris). Apărută în anul 1969, cartea lui Jurgis Baltrušaitis "Anamorphoses" (Paris, Ed. Olivier Perrin) a fost însă decisivă în reiterarea ideii anamorfotice în spectrul atît de larg al concepţiilor estetice vehiculate în cea de a doua jumătate a secolului XX. De aceea, Jurgis Baltrušaitis îşi continuă seria investigaţiilor prin amplele sale studii intitulate "Le Miroir" (Paris, 1981) şi "Formations, déformations" (Paris, 1986). Pe de altă parte, în sfera poeticii, criticul român Simion Mioc dezvoltă în volumul intitulat chiar "Anamorfoză şi poetică" (Timişoara, 1988) cercetările iniţiate în această nouă direcţie de Frances de Dalmatie.

Am avut ideea realizării unei aplicaţii sonore a anamorfozei elaborînd în iarna anului 1975, sub puternica impresie a cunoscutei cărţi a lui Baltrušaitis, Cvartetul de coarde "Anamorphose"*), în care supra- şi juxtapuneam unei structuri muzicale abstracte bazate însă pe un mod popular românesc, chiar melodia originară ce îmi sugerase utilizarea modului respectiv. În acelaşi timp, finalul lucrării reprezintă prefigurarea unei anamorfoze multi-media, ce se desfăşoară în paralel cu cea a structurii muzicale propriu-zise; membrii "mobili" ai ansamblului (cele două viori şi viola) se dispersează în sală, schimbînd perspectiva iniţial bidirecţională a audiţiei într-una cvadrofonică. Această preţioasă experienţă personală mi-a facilitat găsirea unei definiţii specifice a anamorfozei sonore: două (sau mai multe) structuri muzicale aparent disjuncte pot coexista funcţional, fără a constitui

./.

*)-lucrare distinsă cu Premiul I la Concursul Internaţional de Compoziţie "Gaudeamus" din Olanda (1977).

un "colaj", dacă răspund condiţiei de a avea cel puţin un element constitutiv comun. Altfel exprimat, între mulţimile sonore A, A' şi B, avînd proprietăţile $A \cap B = 0$ şi $A \cap A' = \emptyset$, se poate ilustra relaţia de "colaj" prin $[A \longrightarrow | \longleftarrow B]$ şi cea de"anamorfoză" prin $[A \longleftrightarrow A']$.

În anul 1980, sub titlul "Applications sonores de l'idée d'anamorphose", am expus,într-una din şedinţele Forumului de compoziţie din cadrul Cursurilor Internaţionale de Muzică Nouă de la Darmstadt (Germania), concluziile la care ajunsesem în studierea acestui fenomen muzical. De asemenea, am prezentat datele esenţiale ale anamorfoticii sonore şi cu ocazia conferinţelor susţinute, în septembrie 1982, la Universităţile Michigan din Ann Arbor şi Illinois din Urbana-Champaign (S.U.A.). Ulterior, în anul 1985, am publicat în revista "Muzica" (Nr. 6) o introducere în domeniul "Anamorfozei sonore". Ideile generale cuprinse în acel eseu - şi ilustrate muzical în Fig. 1-8 - constituie fundamente ale prezentului studiu, în care mi-am propus să aprofundez subiectul, considerînd (într-o perspectivă lărgită) arta sunetelor drept o punte transcendentală între Sacru şi profan - şi insistînd,în consecinţă, asupra unor aspecte definitorii în acest sens:

- 1.) parametrii de bază ai anamorfozei sonore (în raport cu coordonatele acustice ale frecvenţei, duratei, dinamicii, timbrului şi spaţiului);

- 2.) elemente anamorfotice generative sintetizate în muzica paleo-creştină (de la izvoarele veterotestamentare la ecumenicitatea patristică din primele 8 secole după Hristos - ecumenicitate muzicală determinată şi de contribuţia atît de preţioasă a Sfîntului Niceta de Remesiana în cristalizarea fondului muzical comun specific creştinismului);

- 3.) translarea tehnicilor anamorfotice din muzica paleo-creştină în creaţia contemporană universală şi românească, relieffnd tocmai continuitatea procesului (inclusiv în etapa "post-modernismului" actual, cu aplicaţii şi la creaţia proprie).

.----------.

Capitolul I

MUZICA "VECHIULUI TESTAMENT" - IZVOARE ALE ANAMORFOZELOR PSALMODICE

Motto:

„אָשִׁירָה לַיהוָה כִּי־גָאֹה גָּאָה סוּס וְרֹכְבוֹ רָמָה בַיָּם:"

"Să cîntăm Domnului, căci cu Slavă S-a preaslăvit !"
Ieşirea XV, 1 - "Cîntarea lui Moise"

A.) Introducere

Numeroasele referiri biblice la semnificaţiile artei sunetelor în contextul atît de amplu al vieţii spirituale a evreilor indică importanţa deosebită pe care aceştia o acordau muzicii, ca factor transcendental, catalizator al revelaţiei supranaturale, ca punte de comunicaţie între Sacru şi profan. Astfel, forţa muzicii de a exprima inexprimabilul (prin cuvinte), de a revela tocmai acea inefabilă dar indisolubilă legătură dintre Dumnezeu şi oameni, dintre Dumnezeu şi întregul univers creat de El, se evidenţiază ca formă a adevăratei libertăţi a conştiinţelor unite într-o sublimă simfonie a credinţei.

Recitarea versetelor Vechiului Testament după legile solfegierii muzicale, a foliantelor Talmudului cu o melodică străveche, a rugăciunilor prin cîntec se reliefează - ca procedee curente în practica religioasă a vechilor evrei - şi prin indicaţia biblică: "Lăudaţi pe Dumnezeul meu,

în tobe, cîntaţi Domnului cu chimvale, uniţi pentru El psalmul cu cîntarea, preaslăviţi şi chemaţi numele Lui !" (Iudita 16, 1)

Muzica vechilor evrei avea astfel un caracter revelatoriu, transcendental şi o formă eminamente imnică în arta vocală. În domeniul instrumental, remarcăm rolul semnalelor sonore în transmiterea unor mesaje specifice comunităţii religioase, anticipînd - cu mijloace arhaice, dar foarte clar codificate - tehnica "mass-media". În acest sens, în capitolul 10 al celei de a patra cărţi a lui Moise, Numerii, se fac referiri precise:

<< 1. Şi a grăit Domnul cu Moise şi a zis:

2. "Fă-ţi două trîmbiţe de argint; din ciocan să le faci, ca să fie pentru chemarea obştii şi pentru plecarea taberei." >>

Este semnificativ faptul că leit-motivul de "vestitor" al trîmbiţelor de argint apare şi în Noul Testament (de pildă, în Apocalipsa 8 - "A şaptea pecete, Şapte îngeri cu şapte trîmbiţe"), el transferîndu-se ulterior din hermeneutica muzicii de cult în cea a muzicii culte. Dintre atît de numeroasele exemple existente, ne vom limita a menţiona rolul trompetelor în "Oratoriul de Crăciun" de J.S. Bach, în "Simfonia V" de L. van Beethoven, în Uvertura la opera "Wilhelm Tell" de G. Rossini, în creaţia lui Wagner, Saint-Saëns, Debussy, Ravel, R. Strauss, Enescu, Stravinski, Bartók, Prokofiev, Respighi, Paul Constantinescu, K. Penderecki, etc.

Totuşi, esenţa muzicii vechilor evrei era de natură vocală, cantorială (aspect evident şi în arta sinagogală a zilelor noastre). Tradiţiile istorice sînt prodigioase, o primă mărturie în acest sens implicîndu-l pe însuşi Moise, prin cele două cîntări ale sale redate în Ieşirea 15 şi în Deuteronomul 32. Astfel, după providenţiala, salvatoarea trecere prin Marea Roşie, Moise închină acea celebră "Cîntare" de slavă şi mulţumire lui Dumnezeu (Ieşirea 15):

1. "Să cîntăm Domnului, căci cu slavă S-a preaslăvit !
Pe cal şi pe călăreţ în mare i-a aruncat !
2. Tăria mea şi mărirea mea este Domnul, căci El m-a izbăvit..."

/.

Chiar de la prima lectură a acestui extraordinar text poetic, se remarcă muzicalitatea intrinsecă a versurilor, atît de adaptabile unei linii melodice cu valenţe incantatorii. Astfel, structurarea (întregului) poem - prin ritmul succesiunilor de imagini - respectă anumite principii specifice dramaturgiei sonore, atît prin dilatările şi contractările micro-structurale, cît şi prin acumularea (în macro-structură) a tensiunilor spre un climax ce coincide cu momentul "secţiunii de aur" (12."Întins-ai dreapta Ta/ Şi i-a înghiţit pămîntul !"). Structurarea acestui text în conformitate cu o anumită "legitate" proprie creaţiei sonore, demonstrează - după opinia mea - sorgintea muzicală a "Cîntării lui Moise". Observaţii similare se pot face şi în legătură cu alte "Cîntări" ale Vechiului Testament - pagini de o inestimabilă valoare teologică şi artistică, ca de pildă:

- "Cîntarea lui Israel" (Numerii 21, 17-18) la fîntîna din Beer, fîntînă despre care a zis Domnul lui Moise: "Adună poporul şi le voi da apă să bea";
- cea de a doua "Cîntare a lui Moise" (Deuteronomul 32) la 120 de ani, atunci cînd profetul îl desemnează ca urmaş al său, în fruntea fiilor lui Israel, pe Iosua Navi;
- "Cîntarea Deborei şi a lui Barac" (Judecătorii 5) cu prilejul supunerii, de către Domnul Dumnezeu, a lui Iabin, regele Canaaneilor, în faţa fiilor lui Israel;
- "Cîntarea Anei" (I Regi 2, 1-10), adresată Domnului, ca mulţumire pentru naşterea lui Samuel;
- "Cîntarea de mulţumire a lui David" (II Regi 22, 2-51), pentru izbăvirea de vrăjmaşii Filisteni;
- "Cîntarea lui David" (I Paralipomena 16, 8-36), psalm de laudă Domnului cu ocazia aducerii şi aşezării chivotului în Ierusalim, fapt ce a marcat începutul rînduielii slujbei dumnezeieşti, ce va ajunge la apogeu odată cu zidirea templului, a casei Domnului, de către Solomon;
- "Lauda lui Mardoheu" (Estera 10, 3), imn dedicat lui Dumnezeu de salvatorul iudeilor rămaşi în imperiul persan (în timpul regelui Ahaşveroş), cînd aceştia instituie şi binecunoscuta sărbătoare de Purim (sorţi);

/.

-"Cartea lui Iov", inclusă în seria operelor canonice poetice, un minunat poem relevînd forţa credinţei în Dumnezeu, prin care se poate depăşi suferinţa pămînteasc㠖

-"Cîntarea cîntărilor", cîntarea sublimă atribuită lui Solomon, admiţînd interpretări pluri-semantice - la nivel literar (ca o carte a nunţii, a iubirii omeneşti), muzical (ca o culegere de cîntece nupţiale), mistic (semnificînd totodată iubirea lui Dumnezeu pentru poporul Său) şi alegoric (evidenţiind caracterul esoteric al operei ce cîntă - sub chipul căsătoriei ireale a lui Solomon cu Sulamita - de fapt unirea tainică a lui Iahve cu poporul Său);

-"Slava Domnului" (Isaia 6, 3), celebrul imn dedicat lui Dumnezeu ("Sfînt, sfînt, sfînt este Domnul Savaot, plin este tot pămîntul de slava Lui !") integrat mesajului de pocăinţă al Cărţii Isaia;

-"Cîntarea de mulţumire a lui Isaia" (25) şi "Cîntarea celor răscumpăraţi" (26) potenţează sensurile eshatologice şi apocaliptice ale Cărţii Isaia determinate de judecata universală, de instaurarea împărăţiei mesianice şi de cîntarea celor aleşi;

-"Plîngerile lui Ieremia" (titlul derivă din ebraicul "eca" = "vai cum") cuprinde 5 elegii (lamentaţii): "Nenorocire asupra Ierusalimului", "Ruina Ierusalimului", "Tînguire şi nădejde", "Ultimele nenorociri ale cetăţii" şi "Rugăciunea profetului Ieremia". Caracteristică primelor 4 elegii este aplicarea unui metru alternativ (prin stihuri cu 3 şi 2 accente) şi a acrostihului bazat pe alfabetul iudaic. Ultima elegie are o formă liberă, dar numărul versetelor - 22 - corespunde cifrei literelor alfabetului;

-"Rugăciunea şi cîntarea proorocului Avacum pentru izbăvirea poporului" (Avacum 3) reprezintă partea a doua a Cărţii Avacum, urmînd dialogului dintre profet şi Dumnezeu în legătură cu iminenta invazie a Chaldeilor, în care cel necredincios va pieri, "iar dreptul prin credinţă va fi viu" (2, 4). De aceea, Cîntarea lui Avacum exprimă tocmai încrederea deplină în puterea nelimitată a Domnului, ca şi speranţa în mîntuirea celor aleşi;

-"Cîntarea de laudă a bătrînului Tobit" (Tobit 13) redă sentimentul de profundă recunoştinţă faţă de Dumnezeu, Cel care l-a trimis pe îngerul Rafael să aducă fericirea familiei evlaviosului Tobit, unul dintre israeliţii aflaţi în captivitate asiriană. Datorită descrierii îngerului Rafael care induce pe oameni în eroare, ca şi descrierii demonului Asmodeu, Cartea Tobit sugerează îndoieli şi, în consecinţă, nu este considerată canonică de către Biserica Ortodoxă;

-"Cîntarea de biruinţă a Iuditei" (Iudita 16, 1-17) după alungarea Asirienilor ce asediau cetatea Betulia.-"Lăudaţi pe Dumnezeul meu, în tobe, cîntaţi Domnului cu chimvale, uniţi pentru El psalmul cu cîntarea, preaslăviţi şi chemaţi numele Lui !" Totuşi, mijloacele utilizate de Iudita pentru atingerea scopului (uciderea, prin ispitire, a lui Olofern, conducătorul armatei asediatoare) nu sînt recomandate de morala creştină - motiv pentru care Cartea Iudit nu este considerată canonică;

-"Cîntarea celor trei tineri" este inclusă în textul grecesc al Cărţii lui Daniel, la capitolul 3, ca supliment inserat între versetele 23 şi 24, avînd deci un sens complementar. Astfel, mîntuirea tinerilor Sedrah, Meşah şi Abednego (aruncaţi într-un cuptor cu foc deoarece au refuzat să se închine statuii ridicate de Nabucodonosor) a fost determinată de rugăciunea fierbinte a lui Azaria. Ca urmare a salvării lor miraculoase, cei trei tineri au înălţat un imn de mulţumire lui Dumnezeu. Cu toate că sînt necanonice, atît Rugăciunea lui Azaria, cît şi începutul Cîntării tinerilor servesc ca text liturgic pentru oda a VII-a a Utreniei, în timp ce oda a VIII-a a canonului de toate zilele şi paremia a XV-a la Vecernia din Sîmbăta Mare se bazează pe partea a doua a Cîntării.

/.

B.) "Cartea Psalmilor"
("Sefer Tehilim" sau "Psaltirea")

Importanţa "Cărţii Psalmilor" în contextul acestei analize a muzicii Vechiului Testament este, evident, primordială. Un prim aspect ce trebuie decelat este acela al paternităţii, căci - în ciuda unor opinii larg vehiculate (susţinute atît de unele autorităţi rabinice, cît şi de unii Părinţi ai Bisericii), se pare că nu toţi psalmii au fost scrişi de David, întrucît în mulţi dintre ei sunt descrise evenimente petrecute în timpul exilului (ca de pildă în Ps. 136 - "La rîul Vavilonului").

Considerînd deci ca autori pe acele figuri biblice ale căror nume concordă şi cu alte versiuni, putem oferi următoarea imagine cronologică şi (totuşi) prezumtivă a acestora:

- Moise (Psalmul 89);
- David (textul masoretic şi traducerile vechi îl indică autor sigur al 69 de psalmi, la care se adaugă alţi psalmi anonimi ce îi sînt atribuiţi lui David de versiunile Septuaginta, Vulgata şi Peschitto - totalizînd deci peste 81 psalmi);
- Solomon (Psalmii 71 şi 126);
- Asaf (Psalmii 49 şi 72-82);
- Fiii lui Corah (Psalmii 41-48, 83, 84, 86);
- Heman Ezahreul (Psalmul 87);
- Etam Ezahreul (Psalmul 88).

De menţionat că Asaf, Fiii lui Corah, Heman Ezahreul şi Etam Ezahreul sînt atestaţi de documentul biblic ca foarte apreciaţi cîntăreţi şi portari ai templului (I Paralipomena 25-26).

Din punct de vedere ideatic, tematica Psalmilor reflectă, ca o icoană sonoră, imaginea Legii lui Dumnezeu în conştiinţa, în sufletul credincioşilor, atît prin trăirea lor religioasă subiectivă, individuală, cît şi prin cea comunitară, colectivă. Astfel, psalmii pot fi grupaţi în 6 clase tematice: psalmi de laudă (ex. ps. 18 şi 20), de cerere şi rugăciuni (ex.ps.3, 35, 7, 30), istorici (ex.ps. 78, 105, 106), didactici, de pocăinţă şi blestem (ex.ps. 51,32,37,42 şi, respectiv, 35,52,55, 68 şi 139). şi psalmi mesianici (ex.ps. 2,16,22,45,72,110 ca psalmi direct mesianici şi ps. 8,28,23,69,109,132 ca psalmi tipici mesianici).

*/.

Majoritatea psalmilor au precizat - încă din incipit - sensul lor, domeniul în care excelează. Din acest punct de vedere al titlurilor (sau suprascrierilor), Psalmii se clasifică în 5 categorii de ordin muzical, liturgic, istoric, poetic şi personal. Dată fiind tematica acestei analize, vom insista pe primul aspect, cel legat de titlurile de ordin muzical.

- a.) În acest domeniu sînt incluşi în primul rînd un număr de 55 de psalmi care încep cu expresia "lamenaţeah", tradusă de exegeţii moderni prin sintagmele "maestru de cîntări" sau "dirijorul de cor". Participiul "menaţeah" derivă din verbul "niţeah" (= a sta în frunte, a supraveghea un act din cadrul serviciului divin, cf. II Paral. 2 şi II Paral. 34,12). Între multiplele sale semnificaţii, termenul "menaţeah" include şi pe aceea de "maestru".

- b.) Alţi psalmi (4,6,7,54,55,67, precum şi Avacum 3,9) debutează cu termenul "bineghinot". Deoarece la singular termenul "neghina" (ce apare în Ps.77, ca şi în Plîngeri 5,14) desemnează un instrument cordofon (de la verbul "naghen" = a cînta la instrumentul respectiv), sensul acestei suprascrieri indică necesitatea cîntării psalmilor cu acompaniament de instrument cu coarde.

- c.) Psalmul 5 are ca titlu expresia "el-hanechiloth", derivînd indirect din cuvintele "neghilah" şi "chalil" (derivat, la rîndul lui, din "chalal") ce se traduc prin "flaut".

- d.) Există şi termeni care desemnează timbrul vocilor. Astfel, "alamot" (= vocea fecioarelor, cf. Ps. 9 şi 45) indică vocile înalte (Sopranele), în timp ce "al-haşeminit" (= octava inferioară, cf. Ps. 6 şi 12) pe cele grave (Bassii). În această ordine de idei, se presupune că termenul "al-alamot" desemnează - prin opoziţie - octava superioară (etimologic, Alma = fecioară, iar "alumot" = feciorie).

- e.) Un alt termen cu semnificaţii muzicale este reprezentat prin "sela" (derivat din "salal" sau "şalah" = a ridica). Această noţiune (ce apare foarte frecvent, de 71 de ori în Psalmi şi de 3 ori în Avacum 3) este poli-semantică, admiţînd o triplă interpretare:

1.) Interval sau interludiu (apud Septuaginta), adică o scurtă cezură (pauză) vocală între 2 strofe sau în momentul alternării strofelor, compensată însă printr-o activare (intensificare) a acompaniamentului instrumental;

2.) o înălţare a vocii (analogă ecfonis-ului) determinată de traducerea termenului ebraic prin "ridicare în etern" (Simah), "totdeauna" (Aquila) şi "semper" (Fer. Ieronim);

3.) punctarea finală a cîntării, ca formulă de încheiere sinonimă termenului "amin" (NB - această traducere nu este însă sigură).

- f.) Un titlu fundamental, cu o dublă semnificaţie (atît liturgică, cît şi muzicală propriu-zis) este reprezentat prin termenul "haleluiah" (= lăudaţi pe Domnul !), implicînd astfel întreruperea psalmistului de către cor, după un verset sau după jumătate de verset.*) /.

*) - Acest demers în planul arheologiei psaltice nu ar fi complet dacă nu s-ar adăuga şi alte elemente, nu numai implicite, ci şi explicite, referitoare la o serie de aspecte subsumate fenomenului muzical în cultul divin de sorginte ebraică, aşa cum apar descrise şi în următorii psalmi:

5, versetul 3 (David); 8,2 (David); 9,2,11 (David); 20,14 (David); 25,7 (David); 26,12 (David); 27,2 (David); 28,3-9 (David); 29,4(David); 32,2-3 (David); 39,4 (David); 41,5,9 (Fiii lui Corah); 42,5 (Fiii lui Corah); 46,1,5-7 (Fiii lui Corah); 50,16 (David); 54, 18 (David); 56,10-12 (David); 58,21 (David); 60, 8 (David); 64,1,14 (David); 65, 1,3,7,16 (David); 67, 4,34-35 (David); 68,34 (David); 70,25-26 (David); 74,9 (Asaf); 80,1-3 (Asaf); 88,1-2 (Etam Ezahreul); 91,1-3 (anonim); 95,1-2 (David); 97,1,6,7,8 (David); 99,3-4 (David); 100,1-2 (David); 103,34 (David); 104,2 (anonim); 105,12 (anonim); 107,1 (David); 118,54 (anonim); Psalmii 119-133 (anonimi) reprezintă cîntări ale treptelor; 134,3 (anonim); 136,1-5 (anonim); 137,4-5 (David); 143,9 (David); 145,2 (Agheu şi Zaharia); 146,1,7, (Agheu şi Zaharia); 149,1-3 (anonim); 150, 1-6 (anonim); 151,2 (anonim şi necanonic).

/.

Lecturînd toţi aceşti Psalmi (ce cuprind mai multe referinţe directe la arta sunetelor), remarcăm cu uşurinţă o serie de aspecte definitorii, legate de sensul muzicii de cult (comunicarea nemijlocită cu Dumnezeu prin sunetul muzical raportînd cîntările evlavioase ale oamenilor la glasul impunător al lui Iahve, asimilat — sau mai bine zis luînd forma — sonorităţilor zguduitoare, infailibile, implacabile ale naturii), de caracterul acestei muzici (evidenţiat şi prin repetarea cu obstinaţie a cuvîntului "laudă" şi a derivatelor sale), precum şi de o serie de elemente organologice (oferind o edificatoare imagine a structurii instrumentelor şi ansamblurilor muzicale specifice).

Referitor la influenţa pregnantă a Psalmilor, de-a lungul mileniilor, atît în sfera folclorului, cît şi în cea a muzicii culte, din extrem de numeroasele date ce s-au acumulat în timp şi spaţiu ne vom rezuma la a oferi doar cîteva exemple elocvente. În universul mirific al colindei româneşti, tematica specifică psalmilor s-a impus prin intermediul creştinismului. Astfel, circulaţia - în epoca paleo-bizantină - a unor apocrife evanghelice a determinat indirect şi implementarea în fondul ideatic al colindelor a celor mai importante teze ale Vechiului Testament - deci inclusiv ale Psalmilor (apud Nicolae Iorga, "La création religieuse du Sud-Est européen"). În acest context, tema Creatorului este, desigur, centrală, în unele cazuri Creatorul apărînd metamorfozat, personificat în Sfîntul Soare:

"Colo-n jos şi mai în jos
Ieste-o scară tot de ceară
Pe cari Soarele scoboară
Cu secera subţioară
Şi secere la secară
Şi la grîu de primăvară."

(Bela Bartók, op. cit., nr. 4 a, Ursiu de Sus - Chiheru - Mureş)

În foarte multe colinde însă Dumnezeu este nominalizat direct, ca factor providenţial, în spiritul Psalmilor:

"Noi atît-am vînat
Pîn'Dumnezeu cel Sfînt

./.

Pe noi ne-a năstăruit

Nouă cerbi în munte."

(A.I.C.E.D., fg. 8921 a, Ruja - Agnita - Sibiu)

Conform moralei iudeo-creştine, vînătoarea excesivă şi inutilă, doar din "plăcerea" de a ucide, încalcă Legea, cea de a cincea poruncă a lui Dumnezeu şi capătă astfel sensul de păcat. Săvîrşirea păcatului (reprezentînd o ofensă adusă Domnului) impune şi ispăşirea lui prin căinţă (Ps. 50). În colinda citată, Dumnezeu îi pedepseşte pe vînători, preschimbîndu-i în cerbi.

Şi în domeniul muzicii culte, influenţa Psalmilor a fost prodigioasă. Astfel, pe textele psaltice s-au compus, începînd din sec. XIV, nenumărate motete şi madrigale, iar din sec. XVI s-au delimitat mai multe orientări stilistice impuse de şcolile muzicale germană, franceză şi italiană. În Anglia, psalmii au generat apariţia unui nou gen vocal cult, "anthem" (asemănător cantatei religioase), promovat de Purcell şi mai ales de Händel. Dintre marii compozitori care au creat lucrări bazate pe ideile psalmilor, mai menţionăm pe Palestrina, Orlando di Lasso, Giovanni Gabrielli (autorul unor celebrii "Salmi concertati"), J.S.Bach, Franz Schubert, J. Brahms şi Max Reger. În cadrul creaţiei secolului XX, psalmii au oferit o importantă sursă de inspiraţie, în acest sens remarcîndu-se două creaţii esenţiale în definirea evoluţiei muzicii moderne: "Simfonia Psalmilor" (1930) de Igor Stravinski şi "Psalmy Dawida" (1960) de Krzysztof Pendereoki. În muzica românească contemporană, Psalmii au constituit de asemenea o sursă de inspiraţie directă pentru compozitorii Liana Alexandra ("Incantaţii" I şi II), Nicolae Brînduş (Psalmi), Şerban Nichifor (Simfonia a II-a, "Via Lucis"), Doru Popovici (Madrigale şi Motete), Anatol Vieru (opera "Iona") şi indirectă (prin intermediul colindelor şi a muzicii de factură bizantină) pentru foarte mulţi autori.

Punctînd doar acest domeniu imens al influenţei Psalmilor ce a acţionat şi acţionează într-o sferă cu adevărat universală, putem afirma în concluzie că toate creaţiile rezultate reprezintă anamorfoze sonore (uneori şi poetice) ale arhetipului psaltic.

./.

Continuînd investigaţiile în inestimabilul fond de date al Vechiului Testament, vom releva în cele ce urmează o serie de mărturii biblice graţie cărora vom putea reconstitui imagini convingătoare ale unor coordonate fundamentale ale muzicii ebraice - coordonate legate de latura practică (organizarea vieţii muzicale sacre), dar şi de cea teoretică (elemente specifice de organologie şi aspecte ale modalismului ebraic).

C.) Regele David şi "dotele cîntăreţilor" (organizarea vieţii muzicale sacre)

Rege evlavios şi profet luminat de Dumnezeu, David a fost în acelaşi timp şi creatorul majorităţii psalmilor, manifestîndu-se ca un autentic maestru al artei sunetelor, supranumit "dulcele cîntăreţ din Israel" (II Regi 23, 1). De altfel şi comentariile talmudice ale Vechiului Testament subliniază aceste trăsături ale personalităţii sale de excepţie, arătînd că "harpa lui David îi stătea de-a pururi la căpătîi iar în miez de noapte un vînt suav se abătea de la miază-noapte şi făcea să-i vibreze sunetele". (Talmud Berahot 3). "Din sunetele ei au răsărit nemuritorii Psalmi, care au devenit cartea de căpătîi a credincioşilor tuturor religiilor, pentru că în ei găsim rezonanţa întregii game a sentimentelor umane. Ei au supravieţuit mileniilor pentru că versetele lor cîntă dorurile omului din toate vremurile, exprimă aleanul tuturor umiliţilor şi obiditilor şi mărturisesc nobilele sentimente ale celor ce luptă ca dreptatea să învingă" (apud Dr. Moses Rosen, "Învăţături biblice", cap. "Din cîntec s-a întrupat iudaismul")

O primă menţiune a excepţionalului talent muzical al tînărului David o găsim în relatarea modului în care acesta reuşea să aline - prin cîntul său la harpă - tulburarea lui Saul: "Iar cînd duhul rău cel trimis de Dumnezeu era peste Saul, David, luînd harpa, cînta şi lui Saul îi era mai uşor şi mai bine şi duhul cel rău se depărta de el" (I Regi 16, 23).

./.

Conform referatului biblic, ajuns rege al întregului Israel (după moartea lui Isboşet, fiul lui Saul), David a reuşit ca, în urma victoriilor repurtate împotriva Filistenilor şi a celorlalte popoare, să cucerească Sionul, cetăţuia Ierusalimului, şi să aducă, în preţiosul cort pe care l-a înălţat, arca (chivotul) Legii. Cu acest prilej, David a organizat o mare sărbătoare populară, în care cîntăreţi şi dansatori încadrau arca ce era purtată de leviţii îmbrăcaţi în alb. David însuşi conducea alaiul preoţilor, cîntînd din harpă şi jucînd . "Iar David şi cu toţi fiii lui Israel cîntau înaintea Domnului din tot felul de instrumente muzicale de lemn de chiparos, din harpe, din psaltire, din timpane, din fluiere şi din chimvale"(II Regi 6,5). "Aşa a adus David şi tot poporul chivotul Domnului cu strigăte şi cu sunete de trîmbiţă" (II Regi 6, 15).

După ce a fixat arca Legii în cortul cel nou, David stabileşte normele cultului divin, căruia îi conferă splendoare, grandoare şi graţie importantului aport al muzicii sacre. În sărbătoarea aducerii chivotului, el apelase astfel la patru mii de muzicieni, care interpretaseră - vocal şi instrumental - psalmii special compuşi de David şi de alţi maeştrii de cîntări(Asaf şi Heman Ezahreul). În I Paralipomena 25, 1-31 vom găsi şi alte mărturii detaliate referitoare la aceste "cete ale cîntăreţilor", reliefîndu-se tocmai complexitatea şi caracterul solemn al normelor iniţiate de David.

Mai tîrziu, în descrierea ceremoniei dedicate sfinţirii templului construit de regele Solomon, fiul lui David, întîlnim noi informaţii referitoare la ritualul muzical ebraic: "Şi cînd toţi leviţii care erau cîntăreţi, Asaf, Heman, Iedutun, fiii lor şi fraţii lor - îmbrăcaţi în vizon şi cu chimbale, chitare şi harfe au stat în partea de răsărit a jertfelnicului şi împreună cu ei au stat o sută douăzeci de preoţi care trîmbiţau din trîmbiţe - şi îndată ce aceia care sunau din trîmbiţe şi cei care cîntau, uniţi într-un singur glas ca să slăvească

./.

şi să laude pe Domnul, au făcut să răsune trîmbiţele, chitarele şi celelalte instrumente muzicale, şi au slăvit pe Domnul zicînd: «Căci El este bun, că în veac este mila Lui !» , atunci templul Domnului s-a umplut de norul slavei Lui" (II Paral. 5, 12-13).

Continuînd seria documentelor în perioada post-babilonică, semnalăm următoarele evocări şi adnotări cu relevanţă muzicologică, ocazionate de:

- 1.) reconstituirea templului - "Şi cînd ziditorii puneau temelia templului Domnului, atunci preoţii, îmbrăcaţi în veşmintele lor şi cu trîmbiţe, şi leviţii, fiii lui Asaf, cu chimvale, au fost puşi să laude pe Domnul, după rînduiala lui David, regele lui Israel. Şi au început ei să cînte pe rînd «lăudaţi» şi «slăviţi pe Domnul, că este bun, că în veac este mila Lui spre Israel». Şi tot poporul striga cu glas mare, slăvind pe Domnul, pentru că a ajutat să se pună temeliile templului Domnului. În vremea aceasta mulţi din preoţi şi din leviţi şi din capii de familie şi din bătrînii care văzuseră vechiul templu, văzînd punerea temeliei acestui templu, plîngeau cu hohote, mulţi însă cîntau tare de bucurie. Însă poporul nu putea osebi strigătele de bucurie de bocetele de plîns ale mulţimii, pentru că poporul striga tare şi glasul se auzea departe"(I Ezdra 3,10-13);

- 2.) scutirea de impozite a cîntăreţilor templului - "Şi vă dăm ştire că nici asupra unuia din preoţi,sau leviţi, sau cîntăreţi,sau portari, sau cei încredinţaţi templului, sau slujitori ai acestui templu al lui Dumnezeu să nu se pună nici bir, nici dare, nici vamă" (I Ezdra 7, 24);

- 3.) confirmarea "breslei" ereditare şi a statutului profesional al cîntăreţilor templului - "Căpetenia leviţilor la Ierusalim era Uzi,fiul lui Bani, fiul lui Haşabia, fiul lui Matania, fiul lui Mica, dintre fiii lui Asaf, cîntăreţi însarcinaţi să facă slujbă la templul lui Dumnezeu; căci pentru cîntăreţi era o poruncă din partea regelui, prin care li se

./.

hotăra o plată anumita pe fiecare zi"(Neemia 11,22-23).

- 4.) descrierea cortegiului solemn,cu ocazia sfinţirii cetăţii*)

*)"La sfinţirea cetăţii Ierusalimului încă s-au chemat leviţii din toate locurile, porunoindu-li-se să vină la Ierusalim pentru săvîrşirea sfinţirii şi pentru sărbătoarea veselă cu doxologii şi cîntări, în sunetul chimvalelor, lirelor şi harfelor. Cei din neamul cîntăreţilor s-au adunat din împrejurimile Ierusalimului şi din cetăţile netofatiene, din Bet-Ghilgal, din şesurile Ghebei, din Azmavet, căci cîntăreţii îşi făcuseră satele în apropiere de Ierusalim. Şi preoţii şi leviţii s-au curăţit şi au sfinţit poporul, porţile şi zidurile. Şi am suit eu căpeteniile lui Iuda pe ziduri şi am pus două coruri mari pentru cîntarea de laudă; unul din ele s-a aşezat în partea dreaptă a zidului, spre poarta Gunoiului. În urma lor mergeau Hoşaia şi jumătate din căpeteniile lui Iuda: Azaria Ezdra şi Meşulam; Iuda, Veniamin, Şemaia şi Ieremia; iar dintre fiii preoţilor mergeau cu trîmbiţe: Zaharia, fiul lui Ionatan, fiul lui Şemaia, fiul lui Matania, fiul lui Mica, fiul lui Zacur, fiul lui Asaf, şi fraţii lui: Şemaia, Azareel, Milalai, Ghilalai, Maai, Natanael, Iuda şi Hanani cu instrumentele muzicale ale lui David, omul lui Dumnezeu, iar înaintea lor se afla cărturarul Ezdra. La Poarta Izvorului, în faţa lor, s-au urcat pe treptele scării de la cetatea lui David, pînă la Poarta Apelor, spre răsărit. Al doilea cor s-a îndreptat în cealaltă parte, şi după el am mers eu şi jumătate din popor şi am înaintat pe zid de la turnul Cuptoarelor şi pînă la zidul cel lat, şi de la Poarta Efraim, am trecut pe lîngă poarta veche şi Poarta Peştilor, pe lîngă turnul lui Hananeel, pe lîngă turnul Mea spre Poarta Oilor şi ne-am oprit la Poarta Închisorii. Apoi amîndouă corurile au mers la templul lui Dumnezeu. Şi am făcut acelaşi lucru şi noi, eu şi căpeteniile care erau cu mine şi preoţii: Elizchim, Maaseia, Miniamin, Mica, Elioenai,Zaharia,Hanania cu trîmbiţe,Maaseia,- Şemaia,Eleazar,Uzi,Iohanan, Malchia,Elam şi Ezer.Cîntăreţii cîntau sub conducerea lui Izrahia". (Neemia 12, 27-42)

%

Citatele de mai sus ne oferă date prețioase legate de diferitele aspecte ale muzicii ebraice, ilustrîndu-i elocvent ponderea și complexitatea în contextul cultului divin. Această complexitate nu implică însă doar numărul impresionant de interpreți dispuși într-un amplasament panoramic și dialogînd antifonic - elemente anticipînd de pildă ansamblurile mamut utilizate (în 1837) de Hector Berlioz în "Requiem", sau, mai recent, experimentele stochastice în domeniul sonorităților globale, inițiate în creațiile contemporanilor noștri Yannis Xenakis ("Metastasis", "Pitoprakta", "Duel", "Strategie", "Polytope"), Karlheinz Stockhausen ("Gruppen", "Carré", "Stimmung", "Musik für ein Haus", "Hymnen", "Prozession", "Telemusik") și Krzysztof Penderecki ("Dies irae", "Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam", "Utrenia", etc.).

Acea complexitate exterioară era expresia unei complexități interioare, conceptuale, determinate - în planul spiritual - de necesitatea dialogului permanent cu Dumnezeu și determinînd - în domeniul muzicii de cult - o hermeneutică a sunetului (muzical), ca formă directă de comunicare transcendentală. Această hermeneutică se reflectă direct atît în datele organologice, cît și în sfera modalismului ebraic.

D.) Elemente specifice de organologie

Motto:

"Cum pier popoarele, pe care Domnul Dumnezeu
le pierde dinaintea voastră, așa veți pieri
și voi, de nu veți asculta glasul
Domnului Dumnezeului vostru."
(Deuteronomul 8, 20)

După cum arătam anterior, sensul muzicii ebraice (și nu numai ebraice) sacre constă tocmai în stabilirea unui dialog cît mai nemijlocit cu Dumnezeu, invocîndu-se permanent teofania. În acest raport Sacru/profan,

./.

glasul lui Dumnezeu -"Vox Dei"- apare sub forma vocilor răsunătoare și implacabile ale naturii dezlănțuite, aceste trîmbițe transcendentale:

- "tunetele și trîmbițele și norul de pe munte"(Ieșirea 19,13);
- "tunete și fulgere și nor des pe Muntele Sinai și sunet de trîmbițe foarte puternic" (Ieșirea 19, 16);
- "Iar Muntele Sinai fumega tot, că Se pogorîse Dumnezeu pe el în foc; și se ridica de pe el fum, ca fumul dintr-un cuptor, și tot muntele se cutremura puternic. De asemenea și sunetul trîmbiței se auzea din ce în ce mai tare; și Moise grăia, iar Dumnezeu îi răspundea cu glas" (Ieșirea 19, 18-19);
- "bubuitul glasului Său și tunetul care iese din gura Sa"(Iov 37,2);
- "Glasul Domnului peste ape; Dumnezeul slavei a tunat; Domnul peste ape multe. Glasul Domnului întru tărie, glasul Domnului întru mare cuviință; Glasul Domnului cel ce va sfărîma cedrii și va zdrobi Domnul cedrii Libanului; El va face să sară Libanul ca un vițel; iar Ermonul ca un pui de gazelă. Glasul Domnului, cel ce varsă para focului, Glasul Domnului, cel ce cutremură pustiul și va cutremura Domnul pustiul Cadeșului, Glasul Domnului dezleagă pîntecele cerboaicelor, glasul Domnului despoaie cedrii și în locașul Lui, fiecare va spune: Slavă !" (Psalmul 28 al lui David, 3-9);
- "glasul Lui era ca glasul de ape multe și pămîntul strălucea de slava Lui" (Iezechiel 43, 2);
- ziua mîniei Domnului -"Dies irae"- "zi cu sunet de trîmbiță și de strigăte de război" (Sofonie 1,16).

Cel de-al doilea termen al raportului Sacru/profan, vocea omenească - "Vox humana" - este eminamente încantatorie, înălțînd rugăciuni și imnuri de laudă Domnului Dumnezeu. Apariția instrumentelor are un sens imitativ. Astfel, dacă prin sunetele acute și penetrante ale trîmbițelor, preoții căutau să "provoace" teofania trîmbițelor divine, prin sonoritățile bubuitoare ale tobelor și chimvalelor ei încercau să imite glasul ca de tunet al lui Dumnezeu. Completînd dialectica raportului menționat în plan

./.

instrumental, sonorităţile catifelate ale flautului şi alăutei propuneau variante rezonabile ale timbrului(totuşi inimitabil) al vocii umane, oferind totodată şi mediul sonor propice unui acompaniament al psalmilor. În direcţia obţinerii unui spectru dinamic amplu şi variat (quasi-simfonic, l-am numi noi prin terminologia actuală), instrumentele cu corzi ciupite (ca de pildă psalterionul şi lăuta) completau în mod benefic aria organologică,prin timbrurile specifice ce sugerau (graţie graficului acustic al ciclului "attack-duration-decay" analog structurii anvelopei sonorităţilor de chimvale şi tobe - dar proiectat la scara nuanţelor minimale) ecouri ale"glasurilor de ape" şi ale "tunetelor" ce caracterizau, alegoric, vocea lui Iahve.

Sistematizînd, putem încadra instrumentele muzicale menţionate în Vechiul Testament în patru grupe fundamentale: idiofone (la care sursa sunetelor rezidă din elasticitatea materialelor din care sînt construite), membranofone (ale căror sunete sînt produse prin vibraţiile unor membrane organice sau din alte materiale, întinse peste un corp rezonator), aerofone (producînd sunetele prin vibraţia unei coloane de aer în tubul instrumentului) şi cordofone (generînd sunetele prin vibraţia uneia sau mai multor corzi). Remarcăm faptul că primele două grupe se reunesc în familia instrumentelor de percuţie, cele aerofone sînt asimilate (în majoritatea cazurilor) familiei instrumentelor de suflat, iar cele cordofone - instrumentelor cu coarde.

- a.) Instrumente idiofone cu înălţime nederminată
  - chimvalele(Cymbalum Selesel'im) - instrument de percuţie format din două discuri metalice, puţin bombate la mijloc, de unde se prinde un inel de piele prin care sînt ţinute în momentul în care se lovesc unul de altul, cu întreaga faţă sau numai parţial;
  - tamburina(Tof); triunghiul(Şalişim); sistrul(Menaanim);
- b.) Instrumente membranofone neacordabile
  - toba - instrument de percuţie format dintr-o cutie de rezonanţă ale cărei extremităţi sînt acoperite cu

./.

piele şi vibrează prin lovire;

- b'.) Instrumente membranofone acordabile

  - timpanele (Tympanon) - se aseamănă cu tobele, cu diferenţa că pot fi acordate prin întinderea variabilă a membranei de piele;

- c.) Instrumente aerofone monofonice

  - flautul ("el-hanechiloth","neghilah","chalil") labial - instrument alcătuit dintr-un tub cilindric astupat la un capăt, un orificiu lateral (prin care instrumentistul suflă aer în tub) şi un sistem de orificii aflate de-a lungul tubului, ce variază lungimea coloanei de aer şi, respectiv, înălţimea sunetului;
  - cornul de berbec (Shofar Keren) - instrument al cărui sunet este produs prin presarea buzelor pe ambuşură şi vibrarea lor simultană, sub impulsul suflului; instrumentul emite exclusiv sunete armonice, ale căror înălţime este determinată de lungimea tubului şi de intensitatea suflului;
  - trîmbiţa (Buccina, Chasoseră) - instrument metalic (la evrei, din argint) cu ambuşură, a cărui emisie sonoră este asemănătoare cornului de berbec, cu diferenţa că timbrul este mult mai puternic, mai penetrant;

- c'.) Instrumente aerofone polifonice

  - orga (Organon) - menţionat în Psalmul 150

/.

("lăudaţi-L pe El în strune şi organe"), acest important instrument polifonic a fost perfecţionat în sec. III î.Hr. de Ctesibio din Alexandria, care imaginase un sistem hidraulic de transmitere a comenzilor şi de reglare a presiunii rezervoarelor de aer ce alimentau tuburile sonore;

- cimpoiul (Ugab);

- d.) Instrumente cordofone cu coarde ciupite

- harpa (Nebel) - instrument preferat al regelui David, alcătuit dintr-o cutie de rezonanţă, dintr-o coloană de susţinere şi dintr-o consolă pe care erau montate 3-5 coarde;

- lăuta (Al-ûd) - instrument cu o formă puţin turtită (cu spatele bombat), având gîtul fără bare (cu jghabul înclinat spre spate) şi, în faţă, un orificiu de vibraţie (rozetă);

- chitara (Qîtar, Kinnor) - instrument având iniţial corpul de forma lăutei (mai tîrziu de forma cifrei 8), iar faţa prevăzută cu orificiu de vibraţie şi cu tastieră lată, împărţită prin bare marcînd intervalul de semiton;

- d'.) Instrumente cordofone acţionate prin lovire

- psalterionul (Psalterium) - instrument cu o cutie de rezonanţă în formă trapezoidală, pe care erau întinse 16-24 coarde acţionate prin ciocănele;

- d".) Instrumente cordofone acţionate prin frecare

- lira (Chironda, Organistrum) - instrument având o formă

./.

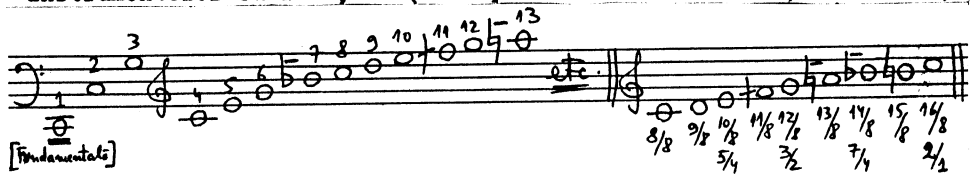
asemănătoare violei, dar cu un gît mult mai scurt şi mai lat; executantul emite sunetele apăsînd cu mîna stîngă tastele dorite şi învîrtind cu mîna dreaptă un mîner care acţionează o rotiţă îmbrăcată în piele şi păr, ce pune coardele în vibraţie prin frecare.

E.) Aspecte ale modalismului ebraic

La nivelul infrastructurii sonore, universul modalismului ebraic este fascinant, integrînd în dinamica sa practic toate cele patru mari sisteme referenţiale(după Alain Daniélou,"Traité de musicologie comparée"):

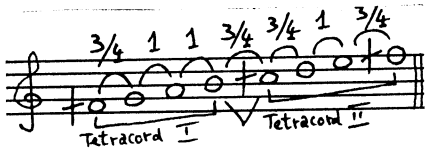
- "scara multiplilor" (acustică) determinată de seria armonicelor naturale şi specifică "semnalelor" de shofar şi trîmbiţă - adică instrumentelor cu ambuşură (de tipul cornilor naturali,tulnicelor,etc.)

Ex.1 -



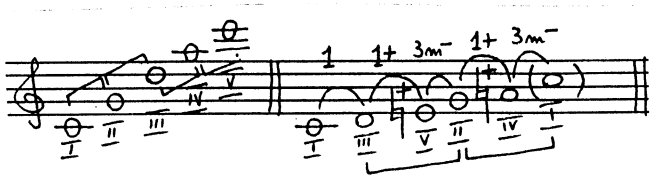
- "scara naturală" (analogă celei hinduse)a raporturilor faţă de tonică, structurată în tetracorduri multiplicabile prin translaţie (procedeul "roţii" - "trohos" - transmis şi în muzica bizantină)

Ex.2-Mod din Pentateuh



- "scara puterilor" (analogă celei chineze) determinată de ciclul cvintelor

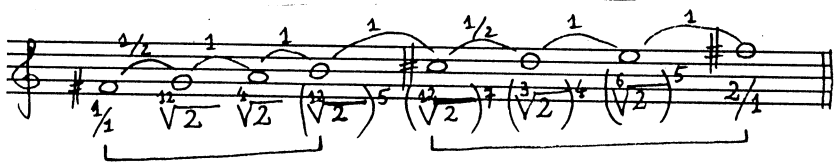
Ex.3 - Mod pentatonic



/.

-"<u>scara temperată</u>" (analogă celei occidentale şi utilizată în special în muzica ebraică modernă) a rădăcinilor, dedusă prin divizarea forţată a octavei în 12 semitonuri egale.

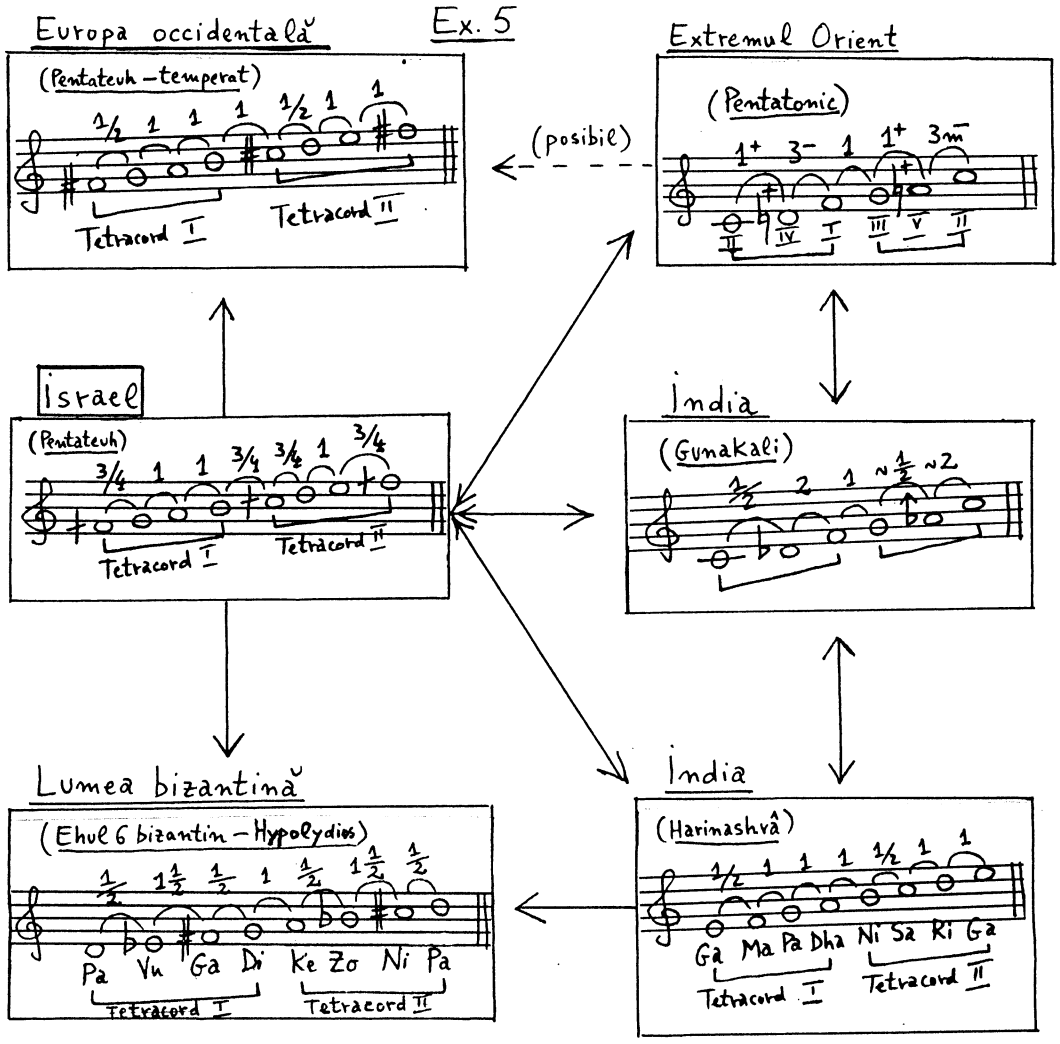
Ex.4. - Temperarea modului din Pentateuh prezentatîn Ex. 2



(circulaţia,)

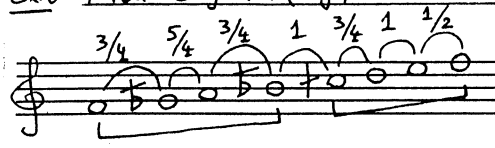
Vom ilustra în continuare evoluţia în timp şi spaţiu a unuia dintre modurile de bază ale Pentateuhului, <u>într-o perspectivă modală anamorfotică</u>:

Ex. 5

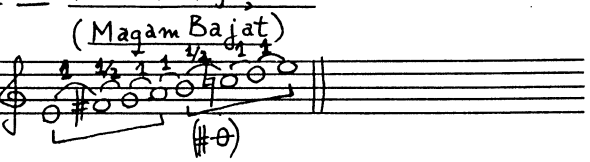


Revenind la sistemul modal atît de complex al Vechiului Testament, vom prezenta mai jos cîteva scări caracteristice heptacordice (Ex.6 şi 7), hexacordice (Ex. 9, 18), pentacordice (Ex. 8, 10, 12, 13, 15, 16), pentatonice defective (tronsoane pre-pentatonice - Ex. 19, 20, 21, 22, 23, 24), alături de unele fragmente psalmodice (Ex. 11, 14, 17) care aveau dubla semnificaţie de formule intonaţionale (analoge formulelor bizantine "apehema", "enehema", "epehema") şi leit-motive ale unor figuri biblice (acest aspect anticipînd cu cîteva mii de ani celebrul sistem introdus de R. Wagner în teatrul liric). Menţionăm că exemplele au fost extrase din volumul II ("Gesänge der babylonischen Juden") al monumentalului tratat muzicologic "Hebräisch-orientalischer Melodienschatz" de A.Z.Idelsohn.

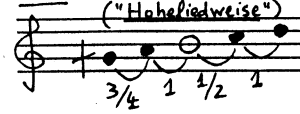
Ex.6 - Mod Sefard (Egipt, Palestina)



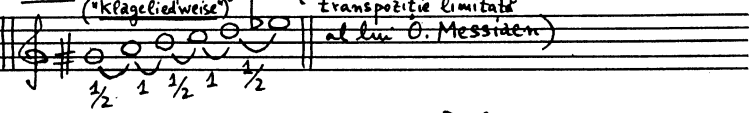
Ex.7 - Modul Profeţilor (Magam Bajat)



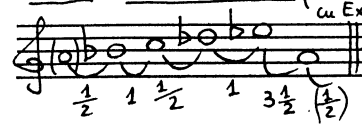
Ex.8 - Modul "Cîntecului înalt" ("Hoheliedweise")



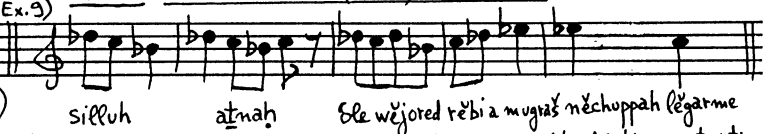
Ex.9 - Modul plîngerilor ("Klageliedweise") (anticipînd modul 2 cu transpoziţie limitată al lui O. Messiaen)



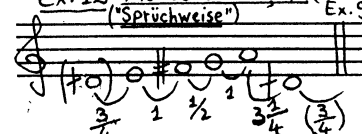
Ex.10 - Modul Psalmilor (înrudit cu Ex.9)



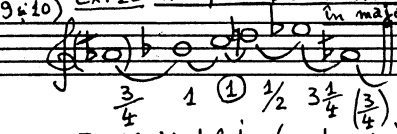
Ex.11 - Formulă melodică (motiv) din Psalmi
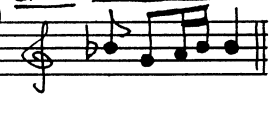


Ex.12 - Modul Sentinţelor ("Sprüchweise") (înrudit cu Ex.9 şi 10)



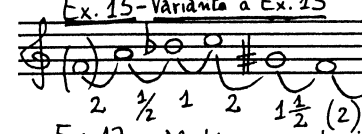
Ex.13 - Transpoziţia Modului sentinţelor în major (la $3\frac{1}{2}$)



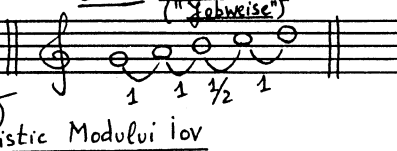
Ex.14 - Motiv caracteristic



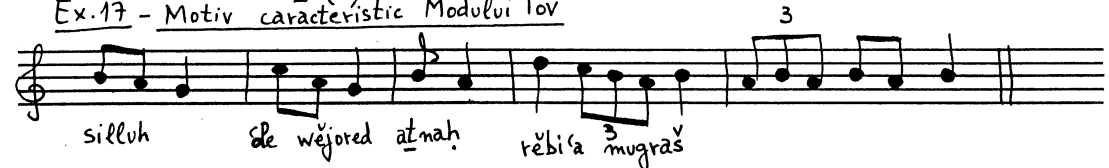
Ex.15 - Variantă a Ex.13



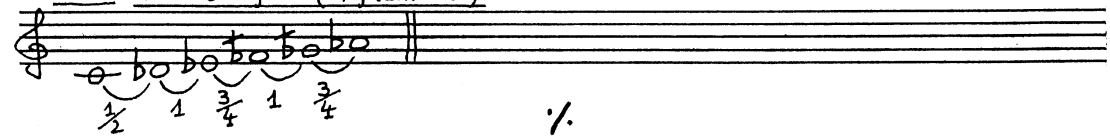
Ex.16 - Modul Iov (pentacordic) ("Jobweise")



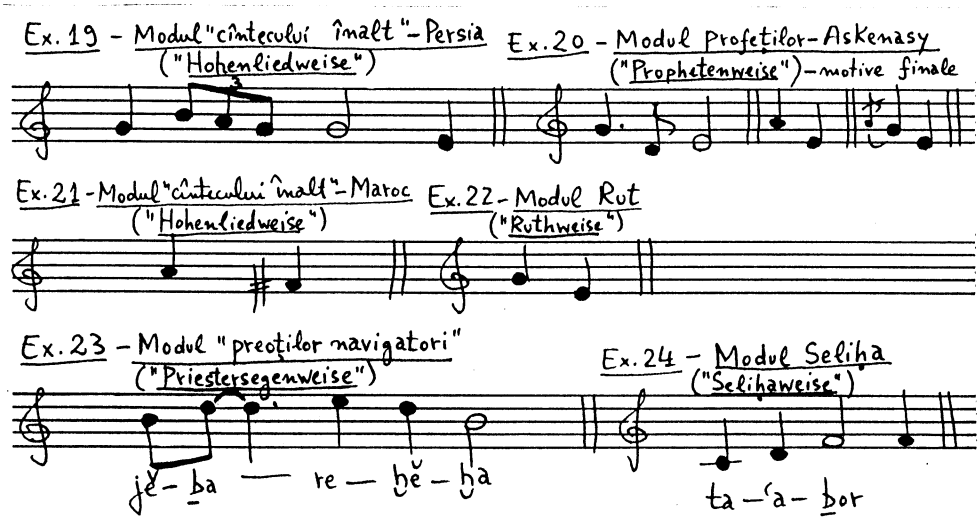
Ex.17 - Motiv caracteristic Modului Iov



Ex.18 - Modul Tefilla ("Tefillaweise")
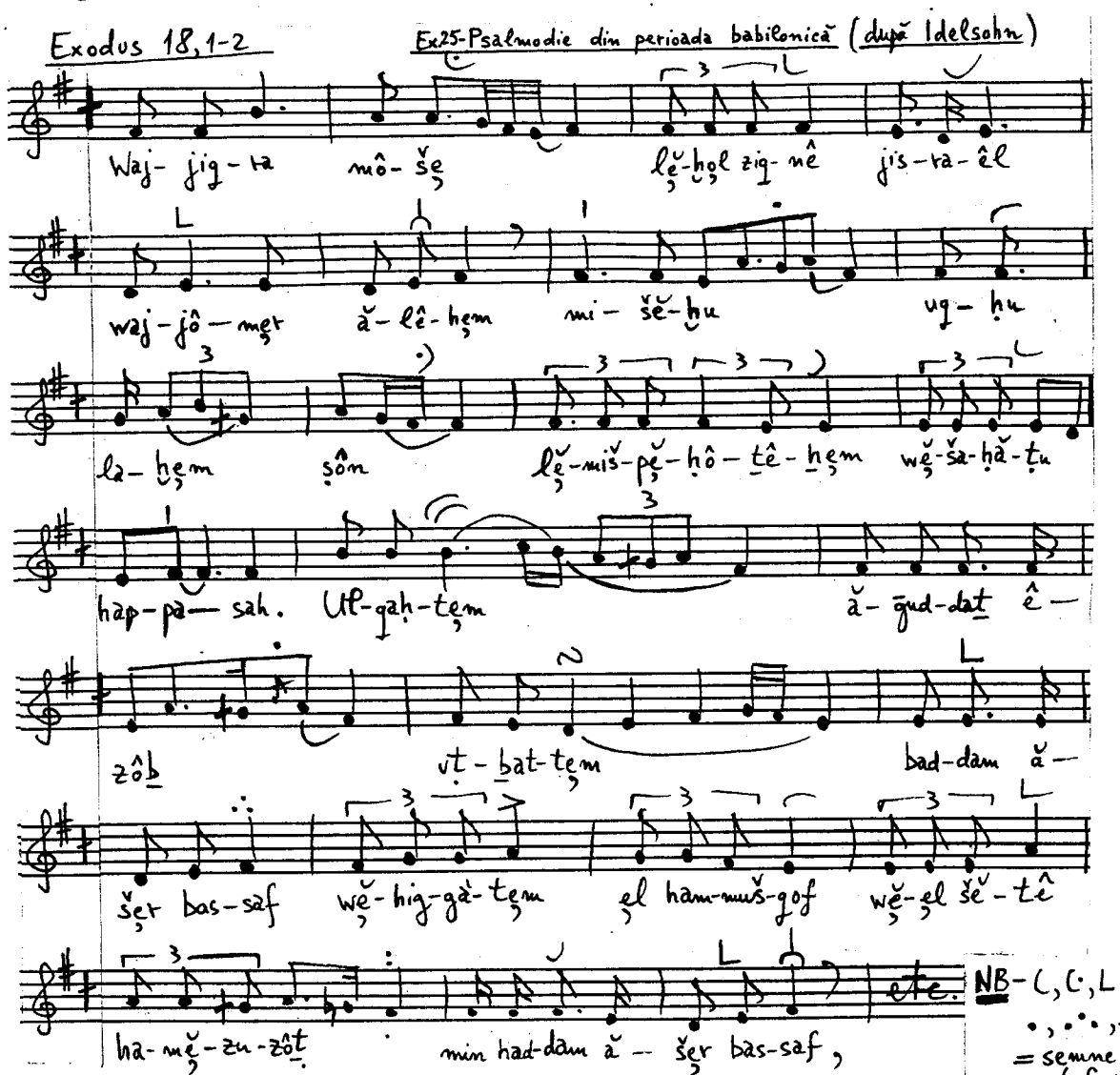


%



Date fiind calităţile universale ale sunetului (şi, în primul rînd, timbrul, înălţimea, registrul, interferenţele frecvenţelor apropiate - sau "bătăile" - şi vibrato-ul), putem afirma că şi teritoriul spiritual al muzicii evraice(în evoluţia sa) este condiţionat de cele patru coordonate fundamentale ale artei sunetelor: locul geografic, spaţiul sonor, timpul muzical şi percepţia psiho-acustică.

"Mutaţiile genetice" apărute în timp şi spaţiu nu au alterat însă fondul arhaic (ilustrat în Ex. 25, reprezentînd o străveche psalmodie din perioada robiei babilonice). Putem considera în consecinţă aceste "mutaţii" trans-melodice, trans-ritmice şi chiar trans-modale drept expresia unei transformări de tip anamorfotic, aşa cum se poate cu uşurinţă deduce şi din Ex. 26, alăturînd într-un tabel sinoptic psalmodia originară (tot din perioada babilonică) şi anamorfozele ei sonore apărute în Bokhara, Persia, Siria, Maroc, Gibraltar, Italia, la sefarzii din Egipt şi Palestrina (la aschenazi) precum şi într-o melodie mai recentă, devenită populară.
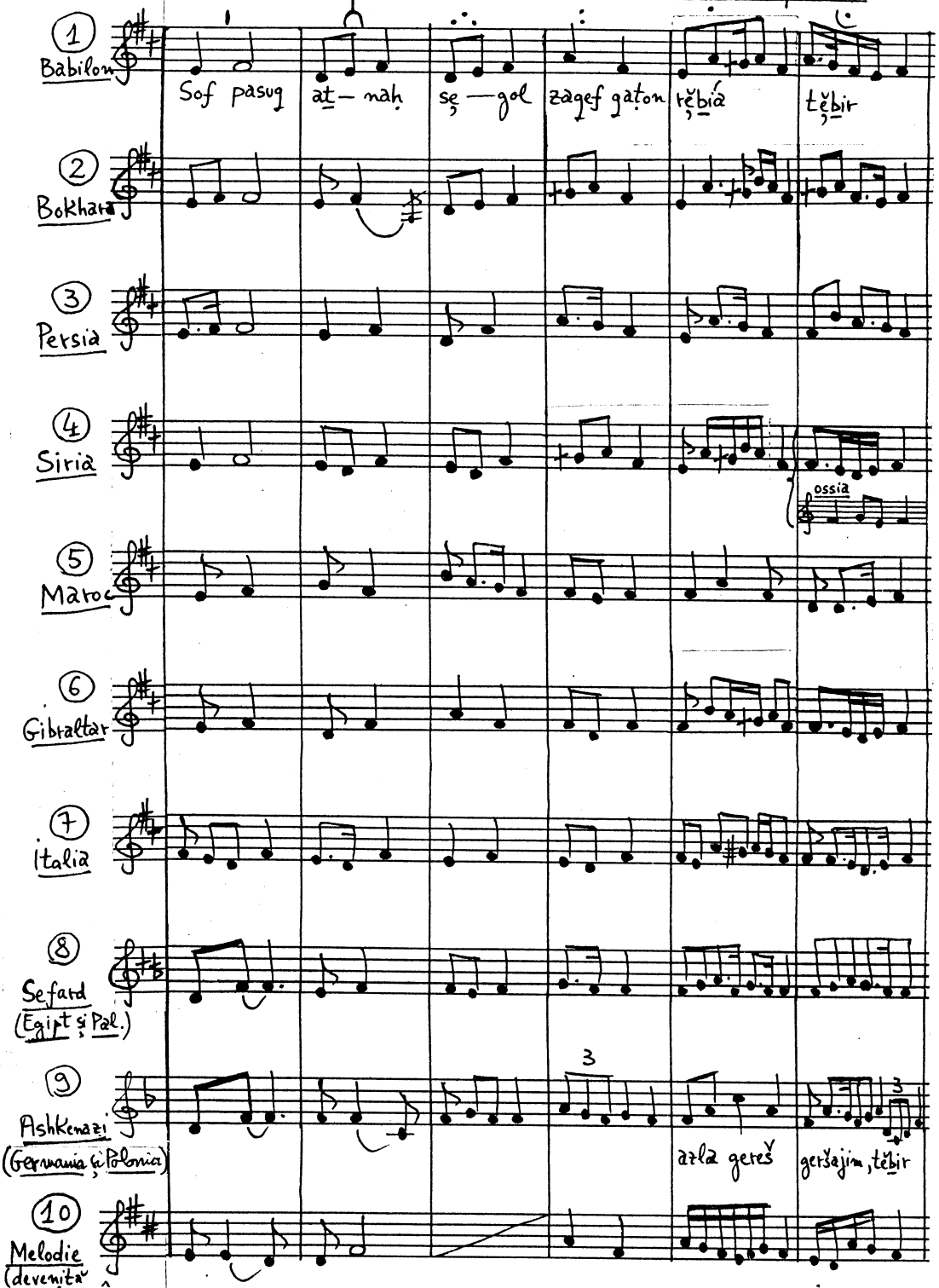
./.

Exodus 18,1-2

Ex25-Psalmodie din perioada babilonică (după Idelsohn)



NB- (, ·, L, ∩, 1, •, •·•, etc. = = semne masoretice (fonetice)

Ex.26- Anamorfozele sonore ale unei teme din Pentateuh (tabel comparativ)



(după Idelsohn)

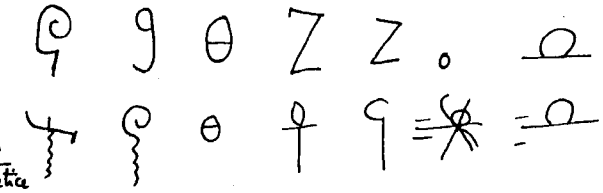
./.

În sfîrșit, înainte de a încheia acest excurs în domeniul propriu-zis al modalismului și melodicii ebraice, vom adăuga cîteva scurte adnotări pe marginea semiografiei (muzicale) specifice. Astfel, notația sunetelor era neumatică, foarte asemănătoare notației paleo-creștine (conform demonstrației făcute de cercetătoarea Raïna Palikarova-Verdeil), așa cum reiese și din Ex. 27:

Ex. 27

- Mss. Marea Moartă (semne derivate din notația masoretică)

- Mss. paleobizantine (mutații ale semnelor masoretice în sistemul semiografic proto-creștin)



Cîntarea și notația erau <u>ecfonetice</u>, psalmii fiind citiți printr-o declamație muzicală apropiată cîntului, desfășurată monoton pe un ritm liber, determinat de accentele tonice ale textului. Acest tip de recitativ era numit în ebraică "<u>mizmôr</u>" - de la "<u>zmr</u>" = a tăia, a diviza sunetele, a modula și, prin extenzie, a cînta cu acompaniament instrumental.

În concluzie, putem afirma că prin structura eminamente <u>sintetică</u> a muzicii ebraice antice, aceasta și-a demonstrat în timp <u>universalitatea</u> dar și <u>specificitatea</u>, caracterul național inconfundabil, relevat la nivelul creației muzicale în sine prin <u>originalitatea</u> modalităților de articulare a limbajului sonor, de arcuire a motivelor într-un discurs complex și de o profundă, de o tulburătoare expresivitate.

Trasînd o diagonală în labirintul de semnificații al Vechiului Testament, încercînd să decantăm informațiile la nivelul stratului muzicologic al Sfintei Scripturi, am dorit să reconstituim - desigur, cu o anumită aproximație - o serie de date esențiale în definirea fenomenului muzical ebraic în amploarea și splendoarea sa. A fost, trebuie să o recunoaștem, o tentativă temerară dar fascinantă, acest demers regăsind, ca într-un proces arheologic, comori nebănuite ale spiritualității umane în ipostaza ei fundamentală, atît de fidelă, atît de directă în dialogul etern cu Sacrul.

./.

Considerăm în consecinţă că doar prin descoperirea izvoarelor autentice în credinţă vom putea îndrăzni să oferim o perspectivă viabilă a artei sunetelor în devenirea ei - ordinea arhetipală rămînînd o constantă a acestui proces anamorfotic global, prin care sunetul muzical (ca factor eminamente transcendental - aşa cum sublinia şi Sergiu Celibidache în eseurile sale fenomenologice) derivă, în ipostaza sa inspirată, din Sfîntul Duh, conferind o anumită "materialitate" infinitelor modalităţi de comunicare cu Dumnezeu, prin energiile Sale necreate. Aceste căi atît de diverse se întîlnesc însă în două puncte esenţiale: Alfa şi Omega, Începutul şi Sfîrşitul.

Astfel, în viziunea noastră anamorfotică, şansa supravieţuirii muzicii constă tocmai în restabilirea dialogului cu Dumneazeu, dialog întrerupt într-o perioadă istorică recentă datorită utopiilor, a "smintelilor" impuse de cîţiva "profeţi" mincinoşi. "În arta modernă nihilismul şi pesimismul celor dintîi revoluţionari şi dărîmători reprezintă atitudini azi depăşite" - nota, în "Aspecte ale mitului", Mircea Eliade.

Credem, deci, că doar regăsindu-ne pe noi înşine, în perena noastră stare de homo religiosus, vom reuşi să ne recuperăm speranţa în mîntuirea noastră prin Iisus Hristos, Cel care a împlinit Legea morală - a Vechiului Testament - prin Legea Noului Testament, Legea sublimă a iubirii !

BIBLIOGRAFIE

- Biblia sau Sfînta Scriptură - Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1988.
- Mica Biblie - Bucureşti, Editura Arhiepiscopiei Romano-Catolice, 1987.
- Studiul Vechiului Testament - Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1985.
- Dicţionar de termeni muzicali - Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984.
- BRĂTULESCU, MONICA - Colinda românească - Bucureşti, Editura Minerva, 1981.
- BUGHICI, DUMITRU - Dicţionar de forme şi genuri muzicale - Bucureşti, Editura Muzicală, 1978.
- Diacon Prof.univ.Dr. CORNIŢESCU, EMILIAN - Arheologie biblică - curs universitar litografiat la Bucureşti, Universitate, Facultatea de Teologie Pastorală Ortodoxă,1991.
- DANIÉLOU, ALAIN - Traité de musicologie comparée - Paris, Ed. Hermann, 1959.
- DEMIAN, WILHELM - Teoria instrumentelor - Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1968.
- ELIADE, MIRCEA - Briser le toit de la maison - Paris, Ed. Gallimard, 1986.
- Idem - De Zamolxis à Gengis Khan; Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe orientale - Paris, Ed. Payot, 1970.
- Idem - Le sacré et le profane - Paris,Ed. Gallimard, 1965.
- Idem - Naissances mystiques; Essais sur quelques types d'initiation - Paris, Ed. Gallimard, 1959.
- Prof. univ. Dr. GIULEANU, VICTOR - Principii fundamentale în teoria muzicii - Bucureşti, Editura Muzicală, 1975.

./.

- Idem - Melodica bizantină - Bucureşti, Ed.Muzicală, 1981.
- Idem - Tratat de teoria muzicii - Bucureşti, Editura Muzicală, 1986.
- GRESSMANN, H. - Musik und Musikinstrumente im Alten Testament - Berlin, 1903.
- IDELSOHN, A. Z. - Hebräisch-orientalischer Melodienschatz - vol. II, Gesang der babylonischen Juden - Jerusalim-Berlin-Wien, Benjamin Harz Verlag, 1922 (din Colecţia George Breazu, inclusă în Biblioteca Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România).
- IORGA, NICOLAE - La création religieuse du Sud-Est européen.
- NEF, CHARLES - Histoire de la Musique - Paris, Ed. Payot, 1925.
- NICHIFOR, ŞERBAN - Anamorfoza sonoră - Bucureşti, Rev."Muzica", nr. 6/1985.
- Dr. ROSEN, MOSES - Învăţături biblice - Bucureşti, Federaţia Comunităţilor Evreeşti (M) din Romania, ediţia a III-a - 1981.

.----------.

Capitolul II

PROIECȚII ALE ARTEI SUNETELOR ÎN LUMINA SCRIERILOR NEOTESTAMENTARE

Motto:
"Novum Testamentum in vetere latet,
Vetus Testamentum in nova patet."
Fer. Augustin

SYNOPSIS

- A.) Introducere: continuitatea specificațiilor muzicologice din documentele vetero- în cele neo-testamentare.
- B.) Grupaj tematic general al referirilor muzicale în Noul Testament
  - a.) dimensiuni soteriologice ale artei sunetelor (consemnări în Evangheliile sinoptice):
    1.) Cîntările Bunevestiri (Gavriil-Lc.I,28;Elisabeta - Lc.I,42;Sfînta Maria-Lc.I,46-55;Zaharia-Lc.I,68-79);
    2.) Cîntarea îngerilor la Nașterea Mîntuitorului (Lc.II,13-14; Apoc.V,11-14);
    3.) Cîntarea lui Simeon, binecuvîntînd pe Prunculul Iisus (Lc.II, 25-35);
    4.) Predica de pe munte - fragmentul despre milostenie, în sens alegoric (Mt. VI, 2);
    5.) Cîntările Apostolilor după instituirea de către Iisus a Tainei Sfintei Euharistii, în Joia dinaintea mîntuitoarelor Sale Patimi (Mt.XXVI,30;Mc.XIV,26);
    6.) Invocația Domnului nostru Iisus Hristos pe Sfînta Cruce (Mt.XXVIII,46; Mc. XV,34);
  - b.) dimensiuni eshatologice ale artei sunetelor (consemnări în Apocalipsa Sfîntului Ioan Teologul):
    1.) Lauda Mielului cu cîntări cerești (Apoc.V, 8-14);

*/.

2.) A şaptea pecete - şapte îngeri cu şapte trîmbiţe (Apoc.VIII,6-13; IX,1-21; X,7);
3.) Mielul şi cîntarea celor răscumpăraţi pe muntele Sion (Apoc. XIV, 1-3);
4.) Cîntările biruitorilor fiarei (Apoc.V, 1-4);
5.) Vestea îngerului despre căderea Babilonului (Apoc. XVIII, 22);
6.) Cîntările Noului Ierusalim (Apoc. XXI, 26);

- c.) dimensiuni liturgice ale artei sunetelor (importanţa cîntărilor psaltice în scrierile apostolice, cu aplicaţii şi în operele Sfinţilor Părinţi - consideraţiuni generale):

- Faptele Sfinţilor Apostoli (XVI, 25);
- Epistola întîi către Corinteni a Sfîntului Apostol Pavel (XIV, 7-8 şi 26);
- Epistola către Efeseni a Sfîntului Apostol Pavel (V, 19-20);
- Epistola către Coloseni a Sfîntului Apostol Pavel (III, 16);
- Epistola către Evrei a Sfîntului Apostol Pavel (II, 11-12);
- Epistola Sobornicească a Sfîntului Apostol Iacov (V, 13);
- texte patristice (sec. II-VI).

- C.) Concluzii: cristalizarea datelor stilistice definitorii în muzica creştină (tradiţii şi perspective).

.----------.

./.

- **A.**) Cunoscuta aserţiune "Noul Testament în cel Vechi se ascunde" sintetizează în modul cel mai elocvent unitatea indisolubilă - la toate cele trei nivele de natură istorică, profetică şi didactică - a Sfintei Scripturi. Analizînd în capitolul precedent datele proto-muzicologice încifrate în textele veterotestamentare, am evidenţiat tocmai bogăţia informaţiilor de natură teoretică (elemente specifice de organologie, aspecte ale modalismului şi ale semiografiei muzicale ebraice) şi practică (organizarea vieţii muzicale sacre) cuprinse mai ales în Pentateuh şi, natural, în Psalmi. Toate aceste surse sunt deosebit de preţioase în reconstituirea unui univers sonor revolut, pe care însă avem surpriza să îl găsim reformulat - prin complexe procese anamorfotice - atît în muzica cultului mozaic de azi, cît şi în arta sonoră proprie Bisericii creştine, în ambele ipostaze fundamentale, ce definesc spiritualitatea ortodoxă şi cea apuseană (catolică şi protestantă). Din păcate, aşa-numitele "culte religioase neo-protestante" s-au îndepărtat prea mult - şi în muzică - de adevăratele izvoare ale sacralităţii creştine (ilustrate în modul cel mai autentic prin muzica bizantină), adoptînd o stilistică laicizantă, secularizantă, dusă pînă la exacerbarea vulgarităţii (total incompatibile cu Biserica) specifice "genului lejer" - perisabil prin fondul şi chiar prin însăşi denumirea sa...

Dorind să reliefăm şi acest aspect atît de important al continuităţii muzicii creştine, vom semnala în analiza textelor neotestamentare şi sincronizările (concordanţele) cu Vechiul Testament al celor trei mari teme abordate: a.) consemnări despre arta sunetelor în Istoria Sacră a Mîntuitorului nostru Iisus Hristos; b.) dimensiuni eshatologice ale artei sunetelor; c.) importanţa cîntărilor psaltice - indicaţii didactice ale Sfinţilor Apostoli şi aplicarea lor în operele Sfinţilor Părinţi (cu menţiunea că aceste indicaţii au şi un caracter normativ în cadrul Predaniei).

- **B.**- a.) Urmărind firul Istoriei Sacre a Mîntuitorului, remarcăm faptul că referirile muzicale apar în momentele cruciale ce Îi marchează viaţa pămîntească. Astfel, Naşterea Sa este punctată muzical prin Cîntările Buneivestiri (Cîntarea arhanghelului Gavriil, Cîntarea Elisabetei, Cîntarea Mariei şi Cîntarea lui Zaharia), prin Cîntarea îngerilor şi prin Cîntarea lui Simeon.

./.

— 1.) Cîntările Bunelvestiri: Cîntarea arhanghelului Gavriil - "Bucură-te ceea ce eşti plină de har, Domnul este cu tine. Binecuvîntată eşti tu între femei" (Lc.I,28) este repetată şi de Elisabeta (Lc.I,42) - versiunea latină formînd textul binecunoscutului imn "Ave Maria"; Cîntarea Sfintei Fecioare - "Măreşte suflete al meu pe Domnul..." (Lc.I,46-55) - versiunea latină alcătuind textul cantatei "Magnificat", cultivate de mulţi compozitori, de la J.S.Bach la K.Penderecki; Cîntarea lui Zaharia la naşterea Sf. Ioan Botezătorul, Înaintemergătorul Domnului (Lc.I,68-79).

— 2.) Cîntarea îngerilor: "Şi deodată s-a văzut împreună cu îngerul, mulţime de oaste cerească, lăudînd pe Dumnezeu şi zicînd: Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu şi pe pămînt pace, între oameni bunăvoire !" (Luca II,13-14)*)

Menţionăm că traducerea latină a versetului(14) reprezintă textul consacrat al secvenţei "Gloria in excelsis Deo"din Missa catolică (cf. "Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis cum Cantu Gregoriano"). În Sfînta Liturghie românească, găsim o echivalenţă a acelei secvenţe prin Antifonul II: "Mărire Tatălui şi Fiului şi Sfîntului Duh. Şi acum şi pururea şi în vecii vecilor. Amin".

— 3.) Cîntarea lui Simeon; binecuvîntînd pe Pruncul Iisus: "Acum,slobozeşte pe robul Tău, Stăpîne, după cuvîntul Tău, în pace; Că ochii mei văzură mîntuirea Ta, Pe care ai gătit-o înaintea feţei tuturor popoarelor; Lumină spre descoperirea neamurilor şi slavă poporului Tău Israel".. (Luca II, 29-35).**)

— 4.) Următorul "moment muzical" (sacru) marchează Predica de pe munte - şi anume, fragmentul despre milostenie, inclus în grupul de trei antiteze (legate de milostenie, post şi rugăciune) ce diferenţiază noua dreptate (creştină) de "evlavia"

*) - concordanţe:-(13) cu Fac.XXVIII,12;XXXIII,1-2;Ps.102,20-21;148,1-2; Is.XLIV,23;XLIX,13;LVIII,19;Mih.IV,3;Apoc.V,11;
-(14) cu Is.II,4;XLIV,23;XLIX,13;LVII,19;Mih.IV,3;Apoc.V,11.

**) - concordanţe:-(29) cu Fac.XLVI,30;Înţel.IV,7;Filip.I,23;
-(30) cu Fac.XLIX,18;1 Reg.II,1;Ps.97,3;Is.LII,10; Luc.III,6;Tit II,11;
-(31) cu Is.XI,10;
-(32) cu Is.IX,1;XLII,6;XLIX,6;IX,1-3;Mat.IV,16;Ioan IX,5; Fapt.XIII,47;XXVI,18;
-(34) cu Is.VIII,14;LII,14;Mat.XXI,44;1 Petr.II,7; Rom.IX,32-33;2 Cor.III,16;
-(35) cu Ioan XIX,25.

fariseică. Utilizînd o imagine metaforică, Mîntuitorul recomandă adevăraţilor credincioşi următoarele: "Deci, cînd faci milostenie, nu trîmbiţa înaintea ta, cum fac făţarnicii în sinagogi şi pe uliţe, ca să fie slăviţi de oameni; adevărat grăiesc vouă: şi-au luat plata lor" (Matei VI, 2).*)

-5.) De o deosebită importanţă este relatarea asupra cîntărilor ce au urmat după Cina mea de Taină, prin care Mîntuitorul a instituit - în Joia dinaintea Patimilor Sale - Sfînta Euharistie: "Şi după ce au cîntat laude, au ieşit la Muntele Măslinilor" (Matei XXVI,30).**)

"Şi după ce au cîntat cîntări de laudă, au ieşit la Muntele Măslinilor" (Marcu XIV,26).***)

Prin aceste versete se justifică însuşi rolul muzicii psaltice în cadrul Sfintei Liturghii, ce este centrată pe Taina Sfintei Euharistii.

-6.) În sfîrşit, cutremurătorul strigăt al lui Iisus pe Sfînta Cruce are o evidentă conotaţie muzicală, simbolizînd invocarea lui Dumnezeu Tatăl de către omul aflat la cumpăna dintre viaţă şi moarte. Sensul eminamente existenţialist al acestei invocaţii evidenţiază tocmai caracterul efemer al "trecerii" noastre pămîntene, în raport cu eternitatea Creatorului: "Iar în ceasul al nouălea a strigat Iisus cu glas mare, zicînd: Eli, eli, lama sabahtani ! adică: Dumnezeul Meu, Dumnezeul Meu, pentru ce M-ai părăsit ?" (Matei XXVII, 46).****)

-b.) Ca şi în cazul Evangheliilor simoptice, Apocalipsa Sfîntului Ioan Teologul include - în momentele importante, de maxim dramatism - ample referiri muzicale. Astfel, ne sînt prefigurate: cele patru fiinţe şi cei douăzecişipatru de bătrîni ce "au căzut înaintea Mielului, avînd fiecare alăută şi cupe de aur" şi care "cîntau o cîntare nouă" (Apoc. V,8-14); cei "şapte îngeri cu şapte trîmbiţe" (Apoc.VIII,6-13;IX,1-21;X,7); glasul din cer, "ca un vuiet de ape multe şi ca bubuitul unui tunet puternic", dar şi "glasul celor ce cîntă

./.

*) - concordanţe cu Pild.XX,6; Rom.XII,8.
**) - concordanţe cu 2 Reg.XV,30; Luca XXII,39.
***) - concordanţe cu Luca XXII,39; Ioan XVIII,1.
****) - concordanţe cu Ps.21,1; Marcu XV,34; Evr.V,7.

cu alăutele lor" o cîntare nouă pe care nu puteau să o învețe decît "cei o sută patruzeci și patru de mii, care fuseseră răscumpărați de pe pămînt" (Apoc. XIV, 1-3); cîntările biruitorilor fiarei - "cîntarea lui Moise, robul lui Dumnezeu, și cîntarea Mielului" (Apoc.XV,1-4); glasurile, pierdute irevocabil, ale babilonienilor "ce cîntă din chitară și din gură și din flaut și din trîmbiță" (Apoc. XVIII,22); cîntările Noului Ierusalim, ce vor aduce în cetate "slava și cinstea neamurilor"(Apoc. XXI,26).

- c.) Textele didactico-muzicale - prezente în special în Faptele Apostolilor și în Epistole - au oferit Sfinților Părinți prețioase argumente în opera lor de elaborare a modelului psaltic creștin în muzica liturgică. Aceste texte sînt foarte clare prin simpla lor expunere, ce nu necesită (în general) interpretări deosebite (de pildă, de natură alegorică (mai complexă)). Le vom cita în consecință integral și vom sintetiza concluziile prin analogie cu o selecție de texte patristice pe această temă, texte ce completează și/sau clarifică imaginea muzicii paleo-creștine.

Texte din Sfînta Scriptură (Fapte și Epistole)

- "Iar pe la miezul nopții, Pavel și Sila, rugîndu-se, lăudau pe Dumnezeu în cîntări, iar cei ce erau în temniță îl ascultau" (Faptele Apostolilor XVI, 25).*)

- "Că precum cele neînsuflețite, care dau sunet, fie fluier, fie chitară, de nu vor da sunete deosebite, cum se va cunoaște ce este din fluier, sau ce este din chitară ? Și dacă trîmbița va da un sunet nelămurit, cine se va pregăti de război ?" (1 Corinteni XIV, 7-8).

- "Cînd vă adunați împreună, fiecare din voi are psalm, are învățătură, are descoperire, are limbă, are tălmăcire: toate spre zidire să se facă" (1 Corinteni XIV, 26).

- "Vorbiți între voi în psalmi și în laude și în cîntări duhovnicești, lăudînd și cîntînd Domnului, în inimile voastre, mulțumind totdeauna pentru toate, întru numele Domnului nostru Iisus Hristos, lui Dumnezeu (și) Tatăl" (Efeseni V, 19-20).**)

- "Cîntați în inimile voastre lui Dumnezeu, mulțumindu-I, în psalmi, în laude și în cîntări duhovnicești"(Coloseni III,16).***)

/.

*) - concordanță cu Ps.118,62.
**) - concordanțe cu Iac.V,13; Is. LXIII,7.
***) - concordanță cu II Reg.XXIII,1

—"Pentru că şi Cel ce sfinţeşte şi cel ce se sfinţeşte, dintr-Unul sînt toţi; de aceea nu se ruşinează să-i numească fraţi, zicînd: Spune-voi fraţilor mei numele Tău. În mijlocul Bisericii Te voi lăuda" (Evrei II, 11-12).*)

- "Este vreunul dintre voi în suferinţă ? Să se roage. Este cineva cu inimă bună ? Să cînte psalmi" (Iacov V, 13).

Texte patristice (sec. II-VI)

- "Dumnezeu este cauza tuturor lucrurilor frumoase" (Clement Alexandrinul, "Stromate" V).

- "Căci psalmul se ascultă cu plăcere atunci cînd se cîntă şi pătrunde sufletul în timp ce-l desfată. Se reţine uşor, cînd se cîntă mai des. Şi cele ce severitatea legii nu putea să scoată din minţile omeneşti, au fost înlăturate prin dulceaţa cîntării. Căci ceea ce învaţă Legea, Profeţii şi însăşi Evanghelia, se află meditat într-o dulceaţă plăcută în aceste cîntări" (Sfîntul Niceta de Remesiana, "De psalmodiae bono").

- "Sînt cinci genuri de ritm. Fie primul numit al minţii ("judicialis"), al doilea al acţiunii ("progressor"), al treilea al percepţiei ("occursor"), al patrulea al memoriei ("recordabilis"), al cincilea al sunetului("sonans")" (Fericitul Augustin, "De Musica" VI, 6, 16).

- "Sufletul desfrînat fie că se desfată cu melodii desfrînate, fie că, auzindu-le deseori, este grabnic înmuiat şi corupt. Dimpotrivă, sufletul tare fie că se bucură de cîntecele pline de elan, fie că se întăreşte datorită lor" (Boethius, "De institutione musica" I,1).

- "Sînt trei feluri de muzică: prima este cea cosmică ("mundana"), a doua este muzica umană ("humana"), iar cea de a treia se întemeiază pe unele instrumente. Muzica cosmică se observă cel mai bine în tot ceea ce există pe cer, în amestecul elementelor, în diversitatea mişcărilor de revoluţie ale astrelor ("temporum varietate"). Muzica umană este înţeleasă de oricine coboară în sinea lui" (Boethius, ibidem I,34).

- "Muzica este disciplina("disciplina") care cercetează lucrurile aflate

*) - concordanţă cu Ps.21,24.

în armonie reciprocă ("sibi congruentium"), adică diferențele și concordanțele ("convenientias") sunetelor" (Cassiodorus, "Expositio in Psalterium" XCVII).

- "Uneori psalmii sînt însoțiți de muzică instrumentală care pare a încînta, nu atît urechile, cît mai ales inima" (Cassiodorus, ibidem, XCVII).

- "Aidoma muzicianului care creează cea mai plăcută melodie din vocile armonizate ("consonantibus choris"), literatul ("grammaticus") știe să obțină muzicalitatea versului prin dispunerea armonioasă a accentelor" (Cassiodorus, "Variae epistolae" IX, scrisoarea 21).

- "Muzica este o disciplină ("disciplina") sau o știință ("scientia") care tratează despre numere într-un anumit domeniu, respectiv despre acela care se află în sunete" (Cassiodorus, "De atribus ac disciplinis liberalium artium" V).

- "Muzica este o știință ("cognitio") foarte plăcută și foarte utilă, care cu modulația ei ("modulatione") ridică spiritul ("sensus") către înălțimi și ne desfată urechile" (Cassiodorus, ibidem V).

- "Grație acesteia (muzicii) cugetăm just, vorbim frumos și ne mișcăm cum se cuvine" (Cassiodorus, "Variae epistolae" II, scrisoarea 40).

- "Muzica este dibăcia modulației constînd în sunet și cîntec. Fără muzică nici o știință ("disciplina") nu poate fi perfectă, deoarece nimic nu există fără aceasta. Se spune că lumea însăși constă dintr-o anumită armonie a sunetelor și chiar cerul se rotește după o modulație armonică ("sub harmoniae modulatione")" (Isidor de Sevilla, "Etymologiae" I, 1).

- "Nu se cuvine să cînte în Biserica altii oarecari de pe cărțile de piele decît canonicești psalți cari se sue în Amvon" (canonul 15 al sinodului local de la Laodiceea, 343).

- "Nu se cuvine ca în adunări să se grămădiască psalmii, ci să se citească fiecare separat" (canonul 17 al sinodului local de la Laodiceea, 343).

- "Nu se cuvine a se zice în biserică alți psalmi, nici cărți necanonisite, ci numai cele canonice ale Testamentului Nou și ale celui Vechi" (canonul 59 al sinodului local de la Laodiceea, 343).

- "Din sfînta zi a Învierii Domnului Hristos, Dumnezeul nostru, pînă la Duminica nouă, toată săptămîna se cuvine a fi nelipsiți de la sfintele biserici credincioșii, cu Psalmi și cu laude și cu cîntări duhovnicești, veselindu-se și serbînd întru Hristos, luînd aminte la cetirea Dumnezeieștilor Scripturi și împărtășindu-se cu Sfintele Taine" (can. 66 sin. VII ec., 691).

- "Voim ca cei ce vin în biserici spre a cînta să nu întrebuințeze strigări necuviincioase, silind și firea spre răcnire, nici a pronunța ceva din cele nepotrivite și neînsușite în biserică; ci cu multă luare aminte și cu umilință a aduce lui Dumnezeu privitorul celor ascunse, acest fel de Psalmodii. Căci sfîntitul cuvînt a învățat ca fiii lui Israil să fie evlavioși" (can. 75 sin. VII ec., Constantinopol - 691).

- "De vreme ce cîntînd ne unim cu Dumnezeu: «Întru dreptățile Tale voi cugeta, nu voi uita cuvintele Tale» (Ps. 118, 16). Toți creștinii sînt datori să păzească lucrul acesta mîntuitor, iar mai ales, cei îmbrăcați cu ierăticească vrednicie. Pentru aceasta hotărîm, ca tot cel ce urmează a se înainta la treapta episcopiei, să știe desăvîrșit Psaltirea, ca din aceasta să învețe pe tot clerul lui" (can. 2 sin. VII ec., Niceea - 787).

- **C.)** Citatele de mai sus ne oferă în mod explicit posibilitatea reconstituirii normelor de bază ale esteticii muzicale paleo-creștine, sintetizate din documentele neo-testamentare și reprezentînd fundamentul Sfintei Tradiții cristalizate de-a lungul timpului. În acest sens, de pildă, Sf. Niceta de Remesiana, acest ilustru reprezentant al spiritualității creștine străromâne, a conceput tratatul "De Psalmodiae bono" ("Despre cîntarea frumoasă"),

./.

demonstrînd - în lumina scrierilor biblice - necesitatea "slujirii imnelor şi laudelor" şi condamnînd totodată ereziile născute din interpretarea falsă a versetelor 19-20 din capitolul V al Epistolei către Efeseni a Sfîntului Apostol Pavel (formularea alegorică "cîntînd Domnului în inimile voastre" fiind tălmăcită de cei ce se opuneau muzicii psaltice în sens literal).

Rezumînd, putem decela următoarele trăsături generale ale muzicii paleo-creştine, aşa cum apar ele expuse în Noul Testament şi în unele texte patristice:

- importanţa excepţională acordată artei sunetelor în cadrul Sfintei Liturghii, ce utiliza în special muzica vocală (în această direcţie, Eusebiu de Cezareea mărturisea că "îl lăudăm pe Domnul pe un psalterion viu. Armonia întregii suflări creştine e mai dragă şi mai plăcută Domnului decît oricare alte instrumente. Citera noastră este întregul trup al nostru, prin care sufletul cîntă un imn lui Dumnezeu");

- promovarea frumosului spiritual, eminamente auster, ascetic, prin eliminarea oricăror factori ce ar fi putut exercita influenţe decadente (ca de pildă modurile cromatice şi enarmonice, ritmurile păgîne asimetrice şi chiar instrumentele muzicale);

- generată dintr-un modalism diatonic şi dintr-o ritmică simetrică (şi uniformă) (dedusă din alternanţele armonioase ale accentelor poetice), melodica era simplă ("cantus simplex" / "sintomon melos") şi cît mai accesibilă, utilizînd texte în limba greacă (inclusiv în liturghia romană, pînă în sec. al III-lea);

- textura sonoră era omofonă, iar formele muzicale (sintetizate din surse diferite, de la litaniile păgîne la cîntul psaltic şi responsorial ebraic) se reduceau la imnuri, psalmi şi antifoane.

Capitolul următor va trata în detaliu raportul anamorfotic [illegible] Orient/Occident în evoluţia artei sunetelor în primele 8 secole după Hristos, ce marchează epoca patristică - această perioadă de maximă importanţă în procesul de cristalizare a Sfintei Tradiţii în domeniul muzicii creştine.

.----------.

BIBLIOGRAFIE

- Biblia sau Sfînta Scriptură - Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1988.
- Studiul Noului Testament - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1984.
- Histoire de la musique (Vol.I) - Paris, Encyclopedie de la Pléiade, Gallimard, 1960.
- AUER, JOHANN - Jesus Christus - Gottes und Maria "Sohn" - Regensburg, Verlag Friedrich Pustet, 1986.
- BALASURIYA-MURRAY, GEORGE RAYMOND - Jesus and the Kingdom of God - Exeter, the Patermoster Press, 1986.
- BOFF, LEONARDO - Jesus Christus, der Befreier - Freiburg, Basel, Wien; Herder, 1986.
- BONHOEFFER, D. - Qui est et qui était Jésus-Christ ? Son Histoire et son mystère - Paris, Cerf, 1980.
- BRIA, ION - Iisus Hristos - Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1992.
- Pr.Prof.Dr. COMAN, IOAN G. - Scriitori bisericeşti din epoca străromână - E.I.B.M.B.O.R., Bucureşti, 1979.
- Pr.Prof.Dr. CORNIŢESCU, CONSTANTIN - Noul Testament (curs universitar) - Bucureşti, Universitate - Facultatea de Teologie Pastorală Ortodoxă, 1991-1992.
- CRAGG, KENNETH - The Christ and the Faiths: Theology in crossreference - London, SPCK, 1986.
- DORÉ, J. (Editor) - Jésus, le Christ et les chrétiens - Paris, Desclée, 1981.
- DUPUIS, JACQUES - Jésus Christ à la rencontre des religions - Paris, Desclée, 1989.
- DUPUY, MICHEL - L'Esprit, souffle du Seigneur - Paris, Desclée, 1988.
- DUQUOC, CHRISTIAN - Messianisme de Jésus et discrétion de Dieu - Gèneve, Labor et Fides, 1984.
- FORTE, B. - Gesu di Nazaret, storia di Dio, Dio della storia - Roma, Ed. Paoline, 1981.

./.

- Prof.univ. Dr. GIULEANU, VICTOR - Melodica bizantină - Bucureşti, Ed. Muzicală, 1981.
- KASPER, WALTER - Jésus le Christ - Paris, Cerf, 1976.
- Idem - Le Dieu des chrétiens - Paris, Cerf, 1985.
- KOVALEVSKI, EUGRAPH - Le Verbe incarné - Paris, Éditions Patrimoine Orthodoxe, 1985.
- KUNG, HANS - The Incarnation of God: An Introduction to Hegel's Theological Throught as Prolegomena to a Future Christology - Edinburg, T & T Clark, 1987.
- MESKEEN, MATTA EL - The Christ of History, a Living Christ - Cairo, Monastery of St. Macarius, 1982.
- MOLTMANN, JÜRGEN - Der Weg Jesu Christi: Christologie in messianischen Dimensionen - München, Chr. Kaiser Verlag, 1989.
- PELIKAN, JAROSLAV - Jesus through the Centuries: His Place in the History of Culture - New Haven, London; Yale University Press, 1985.
- REY, B. - Jésus-Christ, chemin de notre foi - Paris, Cerf, 1981.
- SABOURIN, LÉOPOLD - La Christologie à partir des textes clés - Paris, Cerf, 1986.
- SAMARTHA, S.J. - One Christ - Many Religions. Toward a revised Christology - Marynoll, New York; Orbis Books, 1990.
- SCHILLEBEECKX, EDWARD - Jésus in our Western culture: mysticism, ethics and politics - London, SCM Press, 1987.
- SECUNDO, JUAN LUIS - Jésus of Nazareth yesterday and today - Maryknoll, New York; Orbis Books, 1984.
- VERNETTE, JEAN - Jésus dans la nouvelle religiosité: ésoterisme, gnoses et sectes d'aujourd'hui - Paris, Desclée, 1987.

.---------.

Capitolul III

IMPORTANȚA TRADIȚIEI ÎN PROCESUL DE CRISTALIZARE A ETHOSULUI MUZICAL CREȘTIN

Motto:

"Vorbiți între voi în psalmi și în imne și cîntări duhovnicești, lăudînd și cîntînd Domnului în inima voastră, mulțumind totdeauna pentru toate lui Dumnezeu Tatăl, în numele Domnului nostru Iisus Hristos..."

Efeseni V, 19-20

A.) Introducere

În perspectiva istoriei multi-milenare a muzicii, putem considera relația Orient-Occident drept un tipic raport anamorfotic, al cărui termeni se oglindesc unul într-altul, reprezentînd fiecare "alter ego"-ul celuilalt. Desigur, există specificități incontestabile atît în sferele modalismului și ritmicii, cît și în domeniul timbral, unde - de pildă - putem identifica, delimita anumite contribuții organologice bine determinate: percuțiile extrem-orientale, trompetele ebraice și egiptene, carnyx-ul geto-dac, aulos-ul și lyra grecilor, buccina romanilor sau harpa popoarelor nordice (instrument, de altfel, întîlnit și în muzica vechilor evrei). În timp, toate aceste elemente caracteristice s-au interferat într-un fond comun, printr-un permanent dialog Est-Vest, marcat - ca într-o textură heterofonică - de unificări (sincronii) și disocieri (diacronii) succesive.

./.

Dimensiunea temporală (strîns legată de cea spațială) a percepției muzicale este o coordonată esențială a acestui raport aparent disjunct. Astfel, dacă Orientul - fidel tehnicilor monodice - și-a concentrat forța creatoare în universul micro-intervalelor sonore (deci, în micro-cosmosul muzicii) implicînd proiecții formale atemporale de tipul "parlando rubato", Occidentul a dezvoltat cu precădere verticalitatea "giusto" a artei sunetelor (macro-cosmosul muzicii) prin numeroase procedee de suprapunere, ce au evoluat de la polifonie la politempie structurală, de la "organum" la armonia atonală și la aleatorismul mai mult sau mai puțin controlat al unei anumite "avangarde" a secolului XX. Gîndirea muzicală eminamente deterministă, cartezianâ a Occidentului pare să nu aibă nici o legătură cu viziunea mistică, inefabilă, imponderabilă a Orientului. Raționalismul occidental (punctat în plan teologic prin scrierile scolastice ale Fericitului Augustin) este - aparent - incompatibil cu agnosticismul oriental (evidențiat, de pildă, în doctrina revelată a lui Origen și a școlii neo-alexandrine - prin Sfîntul Atanasie cel Mare, Didim cel Orb, Sfîntul Chiril al Alexandriei, Sinesiu de Cirene și Isidor Pelusiotul).

Și totuși, "rubato"-ul oriental și "giusto"-ul occidental nu se exclud reciproc, ci se completează în mod fertil în prodigiosul, în miraculosul spațiu mioritic al culturii muzicale daco-romane. În acest sens, spiritualitatea românească ne oferă exemplul unic al unei sinteze "de facto" între Răsărit și Apus.

Abordînd raportul Orient-Occident în perioada primelor opt veacuri ale creștinismului, vom ilustra în cele ce urmează izvoarele, punctele de sincronie, dar și diferențierile formale specifice ce au impus dezvoltări paralele și totuși convergente în finalitatea lor spirituală. Etapele acestui excurs vor demarca deci momentele următoare: originea comună a școlilor muzicale creștine din Răsăritul și Apusul Europei (cu un accent pe muzica antichității elene), muzica bisericească în epoca patristică (fondul comun, formulări, proiecții) și, evident, concluziile necesare.

./.

B.) Originea comună a şcolilor muzicale creştine în raport cu spiritualitatea elină

Aşa cum "Noul Testament în cel Vechi se ascunde", muzica creştină poate fi considerată (în mare parte) şi drept o prelungire a muzicii ebraice,*) în special prin asimilarea unor elemente constitutive: psalmodia şi cîntul antifonic. Acestor forme, li s-au adăugat ulterior litaniile (de sorginte păgînă) şi imnurile (preluate, ca gen, din muzica grecească antică). Astfel, o dată cu utilizarea limbilor de cult greacă şi latină, sînt introduse în muzica paleo-creştină şi anumite moduri păgîne, în special din zona culturii elenistice. Pentru a evalua cît mai obiectiv ponderea acestor influenţe, ne propunem în cele ce urmează să prezentăm concentrat datele definitorii ale evoluţiei muzicii antichităţii eline între secolele VIII î. Hr. - VI d. Hr., în cele şapte perioade caracteristice.

- 1.) 750-665 î.Hr. - promovarea cîntării monodice "nomos" - vocală, sau cu acompaniament de chitară ("nomos kitharodikos") sau flaut ("nomos auletikos"); compozitori reprezentativi: Terpandros, Klonas, Archilohos şi Olympos;
- 2.) 665-510 î.Hr. - dezvoltarea artei "horeice", adică a cîntului coral ("horos") însoţit de dans; corul era la unison sau antifonic (cînd avea o structură mixtă), urmînd schema strofă-antistrofă-epoda(refren); reprezentanţi: Thaletas, Tirteos, Alkeos, Stesihoros, Lysandros şi Sapho;
- 3.) 510-450 î.Hr. - perioadă clasică, în care lirica horeică atinge apogeul; reprezentanţi: Pindaros, Simonides de Keos, Aischylos şi Lasos de Hermione;
- 4.) 450-338 î.Hr. - începe decadenţa artei muzicale eline, determinată de abuzul de modulaţii; apar însă importante contribuţii în domeniul teoretic - inclusiv în plan estetico-filosofic: Sofocle, Euripide, Aristofan, Platon, Aristotel

*) Sursele ebraice au fost analizate în capitolul I, dedicat "Muzicii Vechiului Testament"

și Aristoxene din Tarent - cel mai mare reprezentant al antichității (muzicale) eline;

- 5.) 338 - 50 î. Hr. - decadența se accentuează, dar în plan teoretic de dezvoltă trei școli fundamentale: pitagoriciană (bazată pe principii abstracte extrase din fizică și matematică, în special pe gîndirea lui Pytagora de Samos), aristoxeniană (continuînd preocupările lui Aristoxene din Tarent în domeniul observării legităților specifice actului artistic) și eclectică (avînd un caracter sintetic și făcînd legătură - în timp - cu teoria medievală a lui "cantus firmus");

- 6.) 50 î.Hr.-180 d.Hr. - transferarea culturii eline ateniene la Roma, în capitala Imperiului Roman ce devine astfel noul centru al culturii elenistice; reprezentanți: Klaudios, Ptolemaios, Porphirios și Plutarchos;

- 7.) 180 - 500 d. Hr. - deși în plan artistic decadența ajunge la apogeu, în domeniul teoretic se realizează tranziția spre gîndirea muzicală creștină, prin contribuțiile aduse de Aristides Quintilianos (autorul enciclopediei muzicale eline "Peri musikis"), Martianus Capella, Severinus Boethius și Flavius Cassiodorus; apar primele forme de "cantus planus".

Conceptul modal elin era pluri-semantic, fiind desemnat prin termenii armonia (referitor la melodică și scară), diapason (indicînd octava modală), tonos și tropos (ultimii doi termeni fixînd înălțimea reală a modului). Materialul sonor ("peri ftogon") era reprezentat printr-un dis-diapazon de 2 (deci, 4 tetracorduri) corespunzătoare registrului uzual al vocilor bărbătești (cele 4 tetracorduri erau denumite, din acut în grav, hyperboleon, dyazeugmenon, meson și hipaton). Diastematica ("peri diastimaton")

(octave)

./.

după potențialul cinetic (melodic),
reflecta concepția elină asupra intervalelor, clasificate în consonante (incluzînd omofone - unison, octavă - și simfone - cvartă, cvintă) și disonante (sau diafone, incluzînd emmeles - semitonul, tonul, terțele mică și mare - și ekmeles - cvarta mărită, cvinta micșorată, sextele mică și mare, septimele mică și mare). În legătură cu diastematica, prezentăm mai jos schema amplasării vaselor acustice în cele trei planuri de profunzime ale teatrelor antice grecești, pentru amplificarea și timbrarea vocii; remarcăm deci preponderența intervalelor simfone ce alcătuiesc trei structuri modale pre-pentatonice, marcînd conexiunea cu sistemul chinezesc (ciclul cvintelor) și anticipînd armonia de cvarte a "organum"-ului specific muzicii bisericești occidentale în secolul IX (d.Hr.).

Fig.1-Amplasarea vaselor acustice (rezonatorilor) -sec.V î.Hr.-

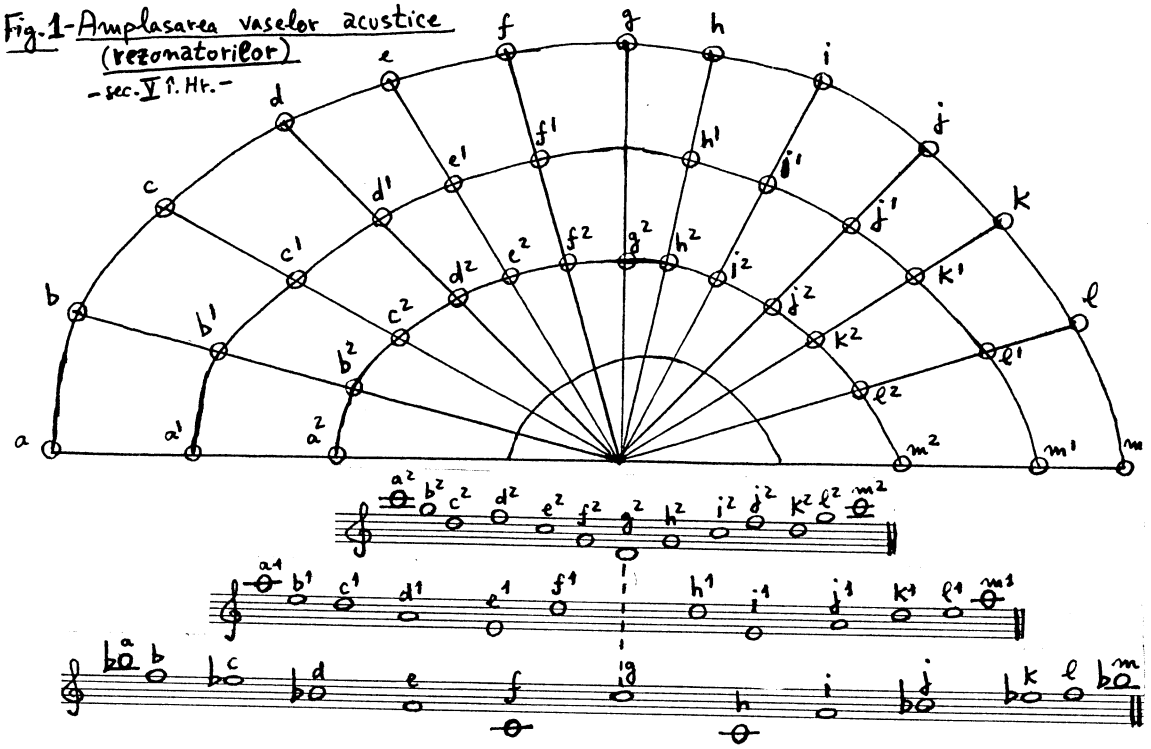
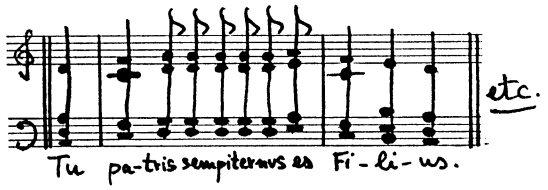


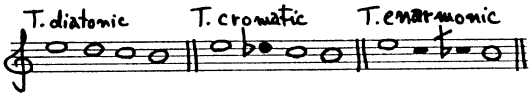
Fig.2- Organum → -sec.IX d.Hr.-



/.

Sistemele muzicale ("peri sistimaton") reprezintă - în accepţiunea greacă - o combinaţie de mai multe sunete (sau o mulţime de sunete) dispuse în ordine succesivă ascendentă sau descendentă. Tetracordul, ca formaţiune neautonomă şi element constitutiv al tuturor scărilor modale, este cel mai important sistem, fiind alcătuit din patru sunete, a căror dispunere într-un interval de cvartă determină caracterul diatonic, cromatic sau enarmonic. Astfel, genul ("peri ghenon") diatonic rezultă din dispunerea naturală a sunetelor (în tetracord), cel cromatic se obţine prin alterarea coborîtoare cu un semiton al celui de-al doilea sunet al tetracordului descendent, iar genul enarmonic se formează printr-o dublă alterare coborîtoare a tetracordului (cel de-al doilea sunet cu un ton, iar cel de-al treilea cu um sfert de ton).

Fig.3 -



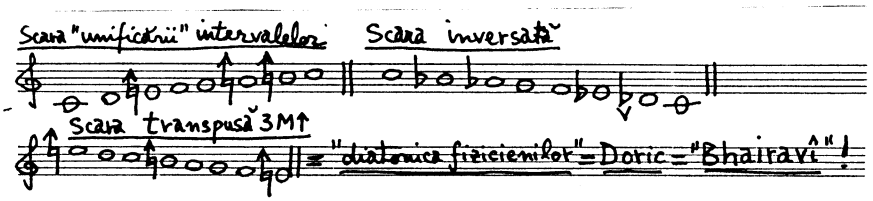
Deci, genurile sînt corespunzătoare structurii tetracordurilor (apud Quintilian: "Genus est certa quaedam tetrachordi divisi"); genul diatonic ("diatonon ghenos") este cel mai popular, cel cromatic ("hromatikon ghenos") are un efect coloristic, solicitînd interpretului o anumită virtuozitate tehnică, iar cel enarmonic ("enarmonion ghenos") era considerat accesibil doar elitelor, prin distincţia, rafinamentul şi chiar manierismul aristocratic al etosului său.

Scările modale eline erau heptatonice (alcătuite din două tetracorduri) şi aveau un sens descendent. Analizîndu-le într-un capitol al monumentalului (sau) "Tratat de muzicologie comparată", cercetătorul francez Alain Daniélou le caracterizează - în contextul universal al marilor sisteme generatoare de moduri - drept expresia unei "confuzii a sistemelor". Această sintagmă nu are însă un sens peiorativ, ea desemnînd tocmai caracterul sintetic al sistemului modal grecesc. Iată un exemplu elocvent: după mitul pitagoreic, Demiurgul a divizat Esenţa primară - din care a fost făcută lumea - în 7 părţi, care se raportează ca termenii a 2 progresii geometrice; una cu rata 2 (1,2,4,8),

./.

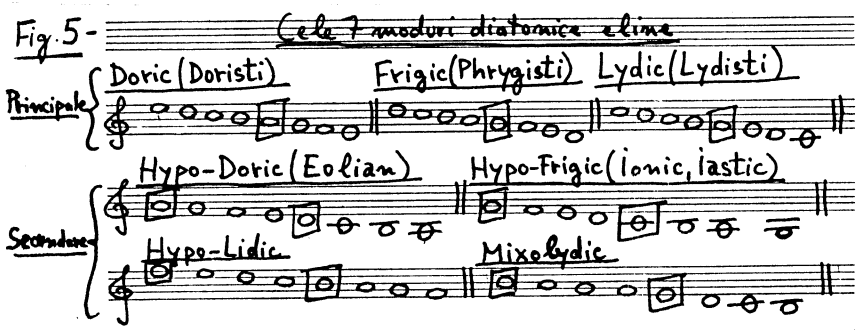
alta cu rata 3 (1,3,9,27). Reunind aceste progresii, Demiurgul a creat o progresie unică (1,1,2,3,4,9,8,27) - apud Platon,"Timée". Intervalele fundamentale vor fi deci 1/1 (unisonul), 2/1 (octava), 3/2 (cvinta), 4/3 (cvarta), 9/4 (nona), 9/8 (tonul) şi 27/8 (sexta mare peste octavă). Problema armonică constă în "unificarea" intervalelor prin interpolarea unor noi termeni avînd cu primii raporturi consonantice (Platon, "Republica"). Prin astfel de procedee acustico-matematice se va obţine o scară heptatonică care, inversată şi transpusă cu o terţă mare mai sus, ne va da scara dorică, ce coincide cu modul hindus "Bhairavi" ! Coincidenţa nu este, totuşi, întîmplătoare, iar aşa-zisa "confuzie a sistemelor" indică tocmai conexiunea directă a sistemului modal elin (eminamente sintetic) cu cel indian (construit pe principiul raportului faţă de tonică).

Fig.4 -



În concluzie, sistemul modal elin este alcătuit din 7 scări heptatonice, 3 principale (Doricul, Frigicul, Lydicul) şi 4 secundare (Hypo-Doricul, Hypo-Frigicul, Hypo-Lydicul, Mixo-Lydicul). De subliniat că aceste 7 scări modale iniţial diatonice pot deveni cromatice sau enarmonice prin alterarea corespunzătoare a tetracordurilor componente, după cum s-a menţionat mai înainte (a se vedea pag.55).
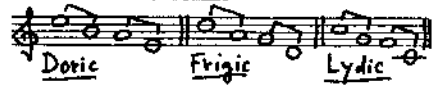
Fig.5 -



./.

Principalele funcţii armonice în modurile antice greceşti erau marcate prin sunetele capete de tetracord (aşa-numitele "estotes"), considerate de Aristotel drept "corpul armoniei" (în "Probleme muzicale", Probl. 20, e 36: "to soma armonias"). Ele erau deci fixe, invariabile, spre deosebire de sunetele din interiorul tetracordurilor, ce aveau funcţii mobile, alterabile, determinînd astfel variantele cromatice şi enarmonice ale modurilor. Este evident faptul că acest "corp armonic" de cvarte va influenţa structura analogă a polifoniilor incipiente de tip "organum" din muzica occidentală. De asemenea, procedeul construirii modurilor greceşti din tetracorduri multiplicate va evolua în muzica bizantină" prin tehnica "roţii" (sau "trohos"). În primul caz ("organum") proiecţia cvartelor constitutive se va realiza, în sistemul rectangular, pe ordonată (în planul verticalei spaţiale, deci sincronic), iar în cel de-al doilea caz ("trohos") cvartele constitutive se vor proiecta pe abscisă (în planul orizontalei temporale, deci diacronic). Iată aşadar o tipică situaţie de anamorfoză sonoră, manifestată prin proiectarea în perspective diferite ("tipice") (sincronice în Occident şi diacronice în Orient) a unei unice celule constitutive (tetracordurile încadrate prin cvartele sunetelor "estotes"), demonstrînd originea comună a celor două universuri sonore (eclezi)astice aparent disjuncte.

Fig. 6 - Cvartele "estotes"



În sfîrşit, modulaţia ("peri-metabolon") muzicii antice greceşti constituie un factor deosebit de important şi în perspectiva dezvoltării ulterioare a acestui procedeu componistic fundamental atît în muzica religioasă orientală cît şi în cea occidentală. Remarcăm în acest sens continuitatea semnificaţiilor originare ale modulaţiei, ce desemna: schimbarea genului (diatonic, cromatic, enarmonic), schimbarea modului (în cadrul aceluiaş gen), schimbarea sistemului (sau "moduletio per systima", ca, de pildă, trecerea dintr-o tetracordie într-o octocordie) şi schimbarea etosului (sau "modulatio per ethos", indicînd transformarea caracterului, a configuraţiei melodice). Oare ce altceva ar putea reprezenta ipostazele

./.

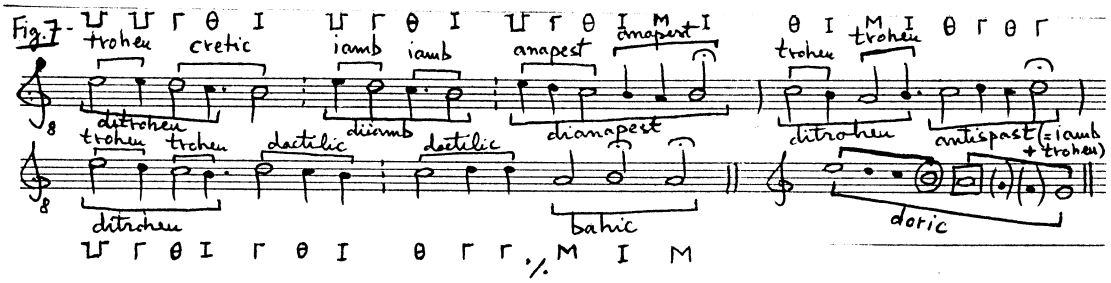
bizantină şi gregoriană ale muzicii creştine, decît o continuare directă - dar modulată în dimensiuni anamorfotice specifice - a elenismului sonor, într-un original proces de sinteză, la confluenţă cu experienţa sintezei ebraice. "Confuzia sistemelor" la vechii greci este, desigur, un mod eufemistic de a reliefa tocmai universalitatea culturii lor muzicale, incluzînd de fapt, cu rigoarea unei fundamentări ştiinţifice fără precedent pînă atunci, (prin deducţie matematică,) toate sistemele sonore. Astfel, în genul diatonic întîlnim atît elemente din seria armonicelor naturale (ca sistem universal), cît şi aspecte decurgînd din ciclul cvintelor (ca sistem generator al pentatoniilor extrem-orientale); totodată, în sfera genurilor cromatic şi, în special, enarmonic sînt preluate principii ale gravitaţiei funcţionale quasi-tonale într-o perspectivă microintervalică (caracteristică atît culturii hinduiste, cît şi celei semite).

Dincolo însă de toate aceste elemente de natură teoretică, noblețea, demnitatea, dar şi nostalgia inconfundabilă a muzicii eline irumpe din solarele imnuri şi ode antice, al căror farmec cu totul inefabil nu poate fi redat decît prin sunet.

Vom oferi în acest sens trei exemple elocvente:

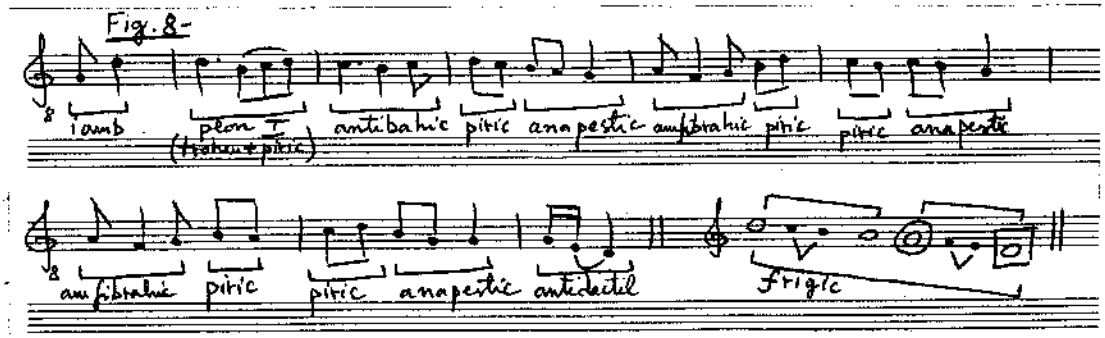
1.) "Oda I Pitica" (cca 478) de Pindar (518-466 î. Hr.) a fost descoperită de Athanasius Kircher în prima jumătate a secolului al XVII-lea, într-un vechi codex din Messina. Melodia reprezintă un imn închinat muzicii, utilizînd versurile 1-5 din Pitica. Compus în modul doric, cu semicadenţă pe sunetul si şi cadenţă finală pe sunetul la, traiectul sonor se centrează astfel pe două dintre cele patru capete ("éstotes") ale tetracordurilor componente. Formulele ritmice specifice acestei ode derivă din combinaţiile unor structuri iambice, troheice, cretice, anapestice, dactilice şi bahice.

Fig. 7 -
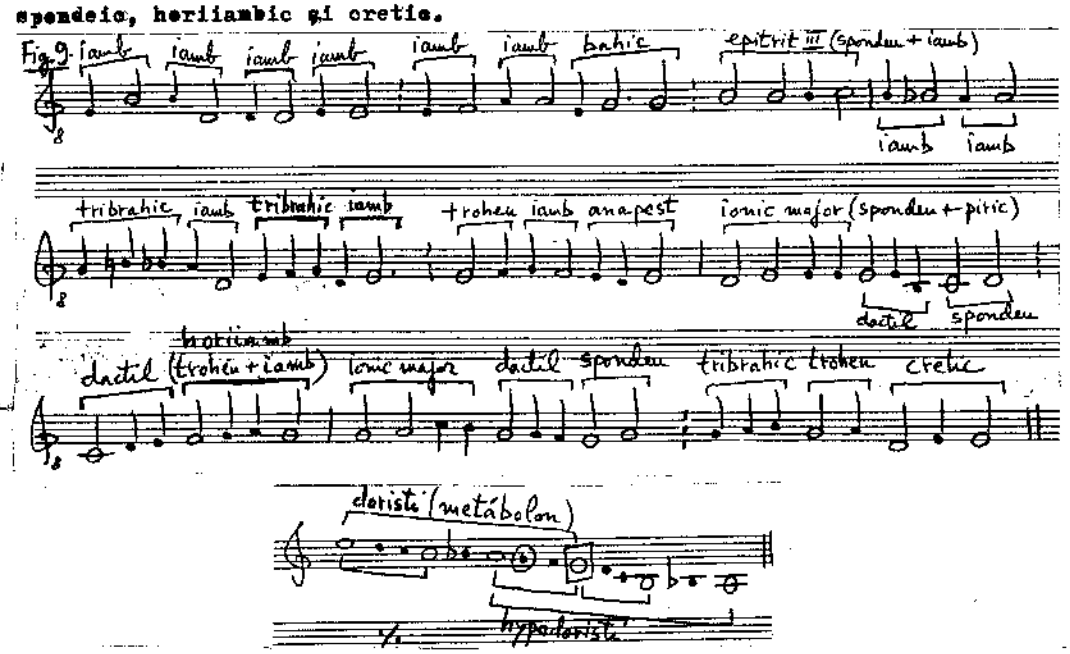


2.) "Skolion" de Seikilos (sec. II-I I. Hr.) este un epitaf descoperit în Anatolia, în anul 1883, având forma unei inscripții gravate în marmoră și sensul (prezumptiv) al unei "scolii" (explicații, lămuriri). Considerată de muzicologul Ottavio Tiby (în "Histoire de la musique" - Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Ed. Gallimard, 1960) drept "cea mai frumoasă melodie păstrată din timpul antichității", această muzică a fost concepută în modul frigic, cu semicadență pe sol și cadență finală pe re - ambele fiind sunete "éstotes". Ritmica este fundamentată pe alternanțe de formule iambice, antibahice, pirice, amfibrahice, anapestice (antidactilice) și peonice (în forma I, treheu + piric).

Fig.8-



3.) "Imnul închinat muzei Kalliope" de Mesomedes din Creta (cca 150 d.Hr.) a fost semnalat pentru prima dată de Vicenzo Galilei în "Dialogo della musica antica e della moderna" (1581), reprezentînd o Kitharodie compusă în timpul împăratului Adrian. Melodica se bazează pe o structură modală complexă, de natură dorică-hipodorică, cu punte ("diazéuxis") cromatică, cu semicadență pe sunetul "metábeles" sol și cu cadență finală pe sunetul "éstotes" mi (ce are și funcție de "synaphé"). Ritmica se dezvoltă inițial exclusiv pe pulsații iambice, iar ulterior prin combinații rafinate de structuri de tip bahic, epitrit III, anapest, ionic major, dactilic, spondeic, heriiambic și cretic.

Fig.9



C.) Noţiuni fundamentale de prosodie şi metrică latină, în perspectiva dimensiunii "ritmopoetice" a muzicii

Principiile de alternare a accentelor, precum şi organizarea acestora în diferite unităţi metrice au avut un caracter determinant şi în procesul cristalizării coordonatei ritmice specifice culturii muzicale greco-romane. Vom expune de aceea cîteva noţiuni fundamentale de prosodie şi metrică latină, de sorginte poetică, dar cu aplicaţie directă în domeniul muzicii.

Fonetica limbii latine implica utilizarea silabelor scurte şi lungi, acestea din urmă avînd o durată dublă în raport cu primele în funcţie de poziţiile vocalelor:

- silaba a cărei vocale este aşezată înaintea altei vocale este scurtă - "vocalis ante vocalem brevis est" (de pildă, în cuvîntul "patria");
- silaba cuprinzînd o vocală ce este urmată de două consoane (repartizate în respectiva silabă şi în cea care urmează), sau de consoană dublă, este lungă (de exemplu, în cuvintele "ūnde" = de unde, "nūllus"=nici unul).*)
- de asemenea, silaba ce conţine un diftong e lungă ("caelum"=cerul).

Ţinînd seama de aceste elemente de fonetică, principiile generale ale prosodiei latine se referă la trei situaţii bine determinate:

- cuvintele mono-silabice sînt accentuate ("nón" = nu);
- cuvintele bi-silabice au accentul pe penultima silabă ("páter"=tată);
- cuvintele tri- sau poli-silabice au accentul pe penultima silabă, dacă este lungă ("virtútes"=virtute); în caz contrar, accentul se mută pe antepenultima silabă ("hómines"=oamenii).

Silabele accentuate şi neaccentuate stau la baza construcţiei poetice (şi implicit muzicale); astfel, metrul ("μέτρον" — "metron" în limba elenă) este alcătuit din mai multe silabe, iar versul (ca element poetic primordial, formînd la rîndul său strofele) este alcătuit din mai mai mulţi metri.

/.

*) - un caz particular îl constituie şi grupul numit "muta cum liquida", format din 2 consoane - cea de a doua fiind l sau r; acest grup trece integral la silaba următoare, ce devine accentuată ("pă-trīs", "că-prā")

Spre deosebire de versificaţia clasică a popoarelor moderne (bazată pe măsuri cu număr fix de silabe, ce au aceeaşi durată dar intensităţi diferite), poetica greco-romană lua în consideraţie durata diferită a silabelor, ce compuneau astfel o mare varietate de picioare (sau podii*) ca unităţi ritmice imediat superioare ce reuneau silabe "longae" şi "brevis") şi metrii (unităţi ritmice mai complexe, alcătuite din podii, în configuraţii acatalectice sau catalectice). În legătură cu femomenul deosebit de interesant al transplantării ritmurilor poetice antice (bazate pe procedeul "scandării") în ritmuri muzicale, Prof. univ. Dr. Victor Giuleanu a adus - în tratatul său "Melodica Bizantină" - o esenţială precizare, arătînd că tot "ceea ce în ritmica antică era clădit după cantitatea celor două silabe - longa şi brevis - în muzica bizantină se transformă în silabe «tone»(accentuate) şi «atone»(neaccentuate) ale fiecărui cuvînt. Această reformă în ritmica imnurilor bizantine este atribuită concret lui Efrem Sirianul (306-373), care înlocuieşte principiul alungirii şi scurtării silabelor - în vigoare la grecii antici - cu acela de accentuare şi neaccentuare a silabelor".

Revenind la ritmica poetică greco-romană, menţionăm că durata unităţii minime, fundamentale "mora" (ce diferenţia silaba "brevis" = 1"mora", de cea "longa" = 2 "more") nu poate fi absolutizată (scriptic şi valoric) - exemplele de mai jos utilizînd - în mod convenţional - codul: ∪ = 1"mora" = ♪ ; — = 2 "more" = ♩ (ce nu exclude alte coduri, ca de pildă ∪=𝅘𝅥𝅯, ∪=♩., ∪=𝅗𝅥, etc.).

Metri bisilabici - simpli

1.)- Piricul ∪∪ = ♪♪ (sau ♩.♩., etc.)
2.)- Troheul (Horeul) —∪ = ♩♪ (sau 𝅗𝅥♩., etc.)
3.)- Iambul ∪— = ♪♩ (sau ♩𝅗𝅥, etc.)
4.)- Spondeul —— = ♩♩ (sau 𝅗𝅥𝅗𝅥, etc.)

Metri trisilabici - simpli

1.)- Tribrahul ∪∪∪ = ♪♪♪
2.)- Dactilul —∪∪ = ♩♪♪
3.)- Anapestul ∪∪— = ♪♪♩
4.)- Amfibrahul ∪—∪ = ♪♩♪
5.)- Creticul —∪— = ♩♪♩
6.)- Bahicul ∪—— = ♪♩♩
7.)- Antibahicul ——∪ = ♩♩♪
8.)- Molosul ——— = ♩♩♩

Metri tetrasilabici - compuşi

1.)- **Proceleusmaticul** ∪∪∪∪ = ♪♪♪♪
2.)- Peonianul I —∪∪∪ = ♩♪♪♪
3.)- Peonianul II ∪—∪∪ = ♪♩♪♪
4.)- Peonianul III ∪∪—∪ = ♪♪♩♪
5.)- Peonianul IV ∪∪∪— = ♪♪♪♩
6.)- Ionicul major ——∪∪ = ♩♩♪♪
7.)- Ionicul minor ∪∪—— = ♪♪♩♩
8.)- Horiambul —∪∪— = ♩♪♪♩
9.)- Antispastul ∪——∪ = ♪♩♩♪
10.)- Diiambul ∪—∪— = ♪♩♪♩
11.)- Ditroheul —∪—∪ = ♩♪♩♪
12.)- Epitritul I ∪———= ♪♩♩♩

*/.

*)- "πούς"-"pus"= picior în limba greacă

13)- Epitritul II — ∪ — — = ♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩
14)- Epitritul III — — ∪ — = ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩
15)- Epitritul IV — — — ∪ = ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥
16)- Dispondeul — — — — = ♩ ♩ ♩ ♩

Ca şi în muzică, metrii (picioarele) poetici simpli (bi- şi tri-silabici) au un accent, iar cei compuşi (tetra- şi penta-silabici) au două accente, dintre care unul principal şi celălalt secundar - ritmul fiind în general stabilit prin succesiunea regulată a accentelor. De menţionat este şi faptul că unele măsuri permit substituirea unei silabe lungi prin două silabe scurte - desigur, cu condiţia ca durata de pronunţare (respectiv, durata muzicală) să fie aceeaşi la nivelul întregii măsuri.

La nivelul imediat superior de organizare - cel al <u>versului</u> -, remarcăm următoarele forme specifice: <u>hexametrul</u>, <u>pentametrul</u>, <u>distihul elegiac</u> şi <u>versurile logaedice</u>.

Format din şase măsuri, <u>hexametrul</u> are la bază dactilul, în acest sens fixîndu-se anumite norme de utilizare a măsurilor de 4 more (deci de $\frac{4}{8}$): în primele 4 picioare dactilul poate fi înlocuit cu spondeu; piciorul al cincilea - caracteristic versului - este în mod obligatoriu dactil; piciorul al şaselea are numai 2 silabe, fiind compus dintr-un troheu sau dintr-un spondeu.

În general, schema formală a hexametrului dactilic are configuraţia următoare:

"Illă vo|lat, simul|arvă fu|gă, simul|aequora|verens"

/ ∪ ∪ | / ∪ ∪ | / ∪ ∪ | / ∪ ∪ | / ∪ ∪ | / ∪

♩ ♪♪ | ♩ ♪♪ | ♩ ♪♪ | ♩ ♪♪ | ♩ ♪♪ | ♩ ♪ ‖

Prin utilizarea spondeului în locul dactilului şi în piciorul al cincilea, hexametrul devine spondaic:

"aptă|rique su|is pi|lum iubet|arma|mentis"
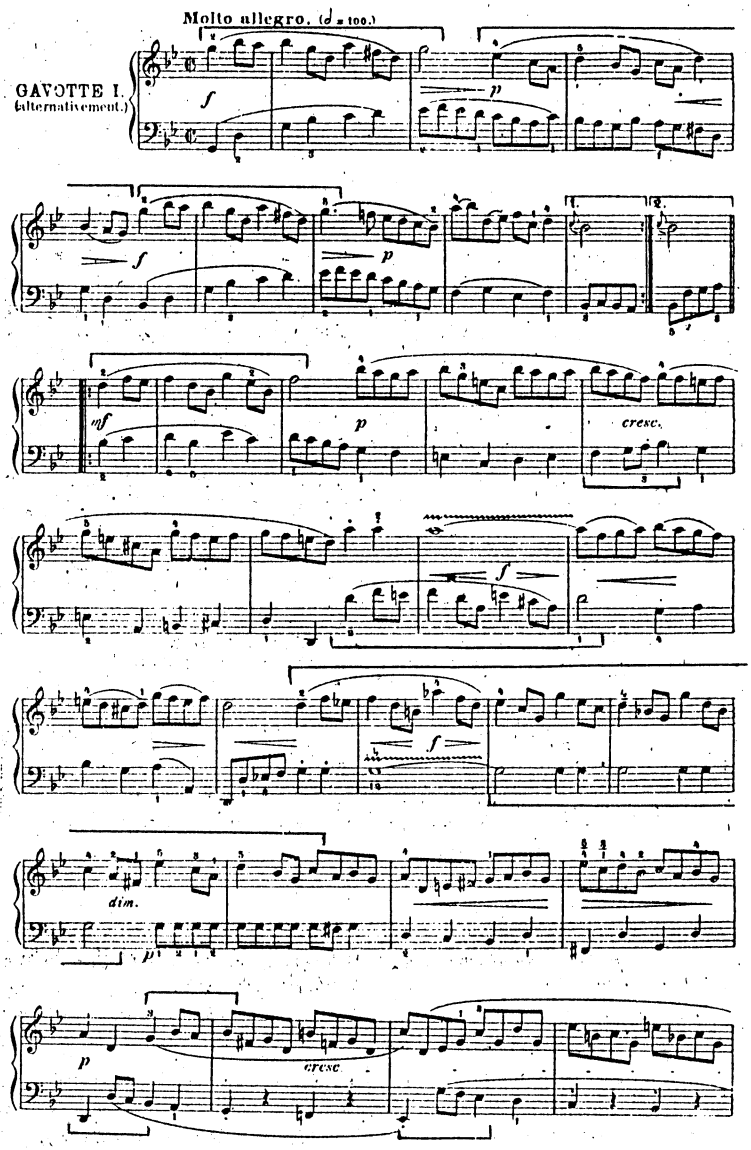
♩ ♩ | ♩ ♪♪ | ♩ ♩ | ♩ ♪♪ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ‖

Spre deosebire de ethosul dactilic (mai viu), caracterul spondaic este eminamente grav, profund - aceste elemente traducîndu-se şi în textul muzical. Proiecţii anamorfotice ale acestor formule au fost
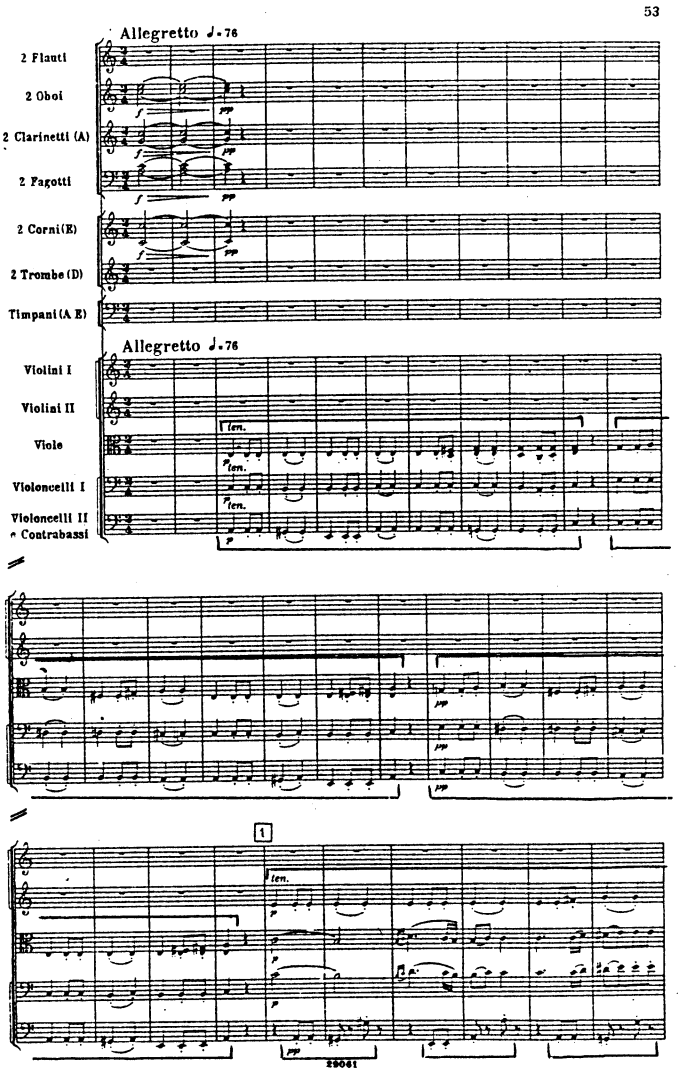
./.

deseori dezvoltate atît în muzica barocă (Fig. 10 - ritm derivat din hexametrul dactilic, în "Gavotte I" din Suita a II-a engleză în sol minor de J. S. Bach), cît şi în cea clasică (Fig. 11 - ritm derivat din hexametrul spondaic, în celebra parte a doua - "Allegretto" - din Simfonia a VII-a de Ludwig van Beethoven).

Fig. 10 - ritmuri derivate din hexametrul dactilic, în "Gavotte I" din "Suita a II-a engleză în sol minor de J. S. Bach.
(ritmurile sînt marcate prin ⌐¬)



./.

Fig. 11 - ritmuri derivate din hexametrul dactilo-spondaic, în partea a II-a - "Allegretto" - din Simfonia a VII-a de Ludwig van Beethoven. (ritmurile sînt marcate prin ⌜ ⌝)



În economia structurilor poetice latine, un element de o mare pondere expresivă este reprezentat şi prin cezură (termen derivat din tema supinului verbului "caedo" = a tăia -, ca şi din substantivul "caesura, -ae" = tăietură, incizie). Astfel, aceste pauze (ce se integrează în unitatea unui vers) sînt dispuse - în cadrul structurii hexametrice - la jumătatea piciorului al doilea (cezura numită "triimimera" sau "sesquipedalis", de un picior şi jumătate), la jumătatea piciorului al treilea (deci în zona "sectio aurea", aceasta fiind cea mai importantă cezură, numită "pentimimera" sau "semiquinaria") şi/sau la jumătatea piciorului al patrulea (cezura "eftimimera" sau "semiseptenaria"). În orice caz, cezurile nu pot secţiona cuvintele, ci sînt fixate în aşa fel încît să "cadă" după silaba care este la sfîrşit de cuvînt şi la început de picior (un caz optim fiind oferit de monosilabele aşezate în prima jumătate a piciorului). În sfîrşit, poezia pastorală avea ca element specific şi aşa-numita "cezură bucolică", situată la sfîrşitul piciorului al patrulea şi asociată de obicei cu o cezură "pentimimera".

Cezură "pentimimera"

"Arma vi|rumque ca|no, || Tro|iae qui| primus ab|oris
Urbs an|tiqua fu|it, || Tyri|i tenu|ere co|loni."

[NB- Convențional || = 1 mora = ⏑ (în disciplina poetică)]

Cezuri "triimimera" şi "eftimimera" (asociate)

"Infan|dum, || re|gina, iu|bes || renо|vare do|lorem
Insequi|tur || cla|morque vi|rum || stri|dorque ru|dentum."

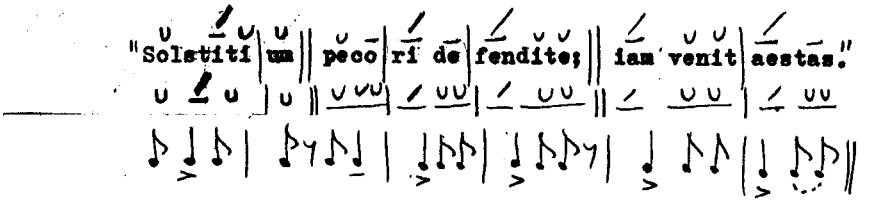
Cezură "eftimimera"

"Votum| pro redi|tu simu|lant; || ea| fama va|gatur."

Cezură "bucolică" asociată cu cezură "pentimimera"
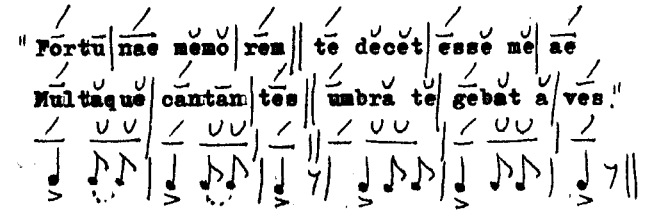
"Dic mihi, | Damoe|ta, || cu|ium pecus? || An Meli|boei?"

Cezură "bucolică" asociată cu cezură "trihimera"



În exemplele de mai sus am conferit tuturor cezurilor durata unei "mora" (silabă scurtă) - deci o optime (♪). Desigur, în funcție de sensul poetic, aceste cezuri pot primi valori augmentate la 2 more (𝅗𝅥) sau chiar la 3 more (𝅗𝅥.), realizîndu-se astfel un foarte interesant contrapunct ritmic al pauzelor ce "taie" ("caedo") fluxul obstinat al măsurilor dactilice și spondaice ce compun hexametrul, generînd noi ritmuri și măsuri compuse (asimetrice). Considerăm că, în prefigurarea tuturor acestor fermecătoare formațiuni metro-ritmice regulate și/sau eterogene, rolul determinant l-a avut muzica (probabil, inițial de factură dansantă), ce și-a impus ulterior configurația și în ritmica versurilor "potrivite" de poeți. Desigur, prin această ipoteză nu dorim să minimalizăm arta poetică în sine (ce a oferit - de pildă, prin versuri hexametrice - capodopere ale culturii universale, ca "Iliada" genialului poet epic grec Homer), ci doar să schițăm o posibilă evoluție internă în planul <u>triunei "Horeia"</u>, ce reunea <u>muzica</u>, <u>dansul</u> și <u>poezia</u> încă din perioada arhaică (minoică, sau cretană) a civilizației grecești (în cultura protoelenă a secolului XX înainte de Hristos).

Derivat din hexametru - prin înlocuirea celei de a doua jumătăți (cea neaccentuată) din picioarele III și VII cu cezură - <u>pentametrul</u> are următoarea formă simetrică:



Pentametrul este deci un hexametru "tăiat"(prin cezură) în 2 jumătăți de cîte 2 picioare și jumătate; astfel, dacă în prima jumătate dactilul poate fi înlocuit prin spondeu în primul și al doilea picior, jumătatea a doua conține numai dactili în picioarele întregi (IV și V). Structura simetrică a pentametrului (ce are o funcție complementară, el nefiind niciodată utilizat singur) a permis formarea

./.

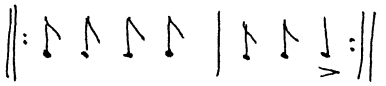
- în special în elegii - a unor rime interioare, la nivelul emistihurilor (jumătăților de vers):

"Omine | nom fău | sto || femina | virque me | o
Exo | rant măg | nos || cărmină | saepe dĕ | os
Fiăt ăb | îngĕnĭ | o || mollĭor | ira mĕ | o
Purum | discus | sis || aĕra | reddĭt a | quis
Arma, nĕo | hosti | les || essĕ sĕ | cutus ŏ | pes."



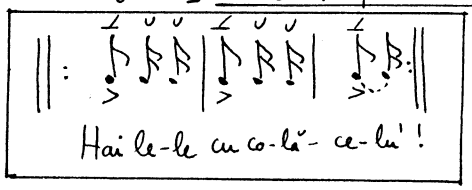
Ritmuri (eterogene) de sorginte pentametrică sînt deseori folosite și în folclorul românesc, ca de pildă în (refrenul) acest colind sub formă de strigătură, cules în Oltețu-Vistea de jos (Brașov) și prezentat în culegerea "Obiceiuri de iarnă - folclor muzical din repertoriul copiilor" (București, Editura Muzicală - 1981, pag. 45-46):

[Cuplet]



Bu-nă zi-na lu' Cră-ciun
Că-i mai bun a' lu' A-jun!
Că-i cu mieĭ și cu pur-cei
Cu co-pi-ĭi du-pă ĭei

[Refren] - emistih pentametric (2 dactili + 1 silabă lungă)



Hai le-le cu co-lă-ce-lu'!

Versul "Hai lele cu colăcelu' !" are o evidentă structură de emistih pentametric (prin repetare obținîndu-se pentametrul întreg), cezura din piciorul III fiind înlocuită prin ultima silabă (neaccentuată) a cuvîntului "colăcelu'":

"Hai lĕle | cu cŏlă | celŭ'! | Hai lĕle | cu cŏlă | celŭ'!"

/.

Asociat cu hexametrul, pentametrul formează o structură metro-ritmică superioară - distihul elegiac -, în care poziţia impară este ocupată de hexametru, iar cea pară de pentametru, ca în exemplele de mai jos:

M. "Dŏnec ĕ|rĭs sōs|pĕs, || mūl|tōs nŭmĕ|rābis ă|mīcōs
P. Tempŏră|sī fŭē|rĭnt || nŭbĭlă, |sōlĕs ĕ|rĭs" - etc.

H. "Dēnĭquĕ |«Quid prŏpĕ|rō? || Scўthĭ (a)|ēst, quō|mittĭmŭr, |ĭnquăm,
P. Rŏmă rĕ|lĭnquĕn|d(a) ēst. || Ūtrăquĕ |iūstă mŏr(a)|ēst»," - etc.

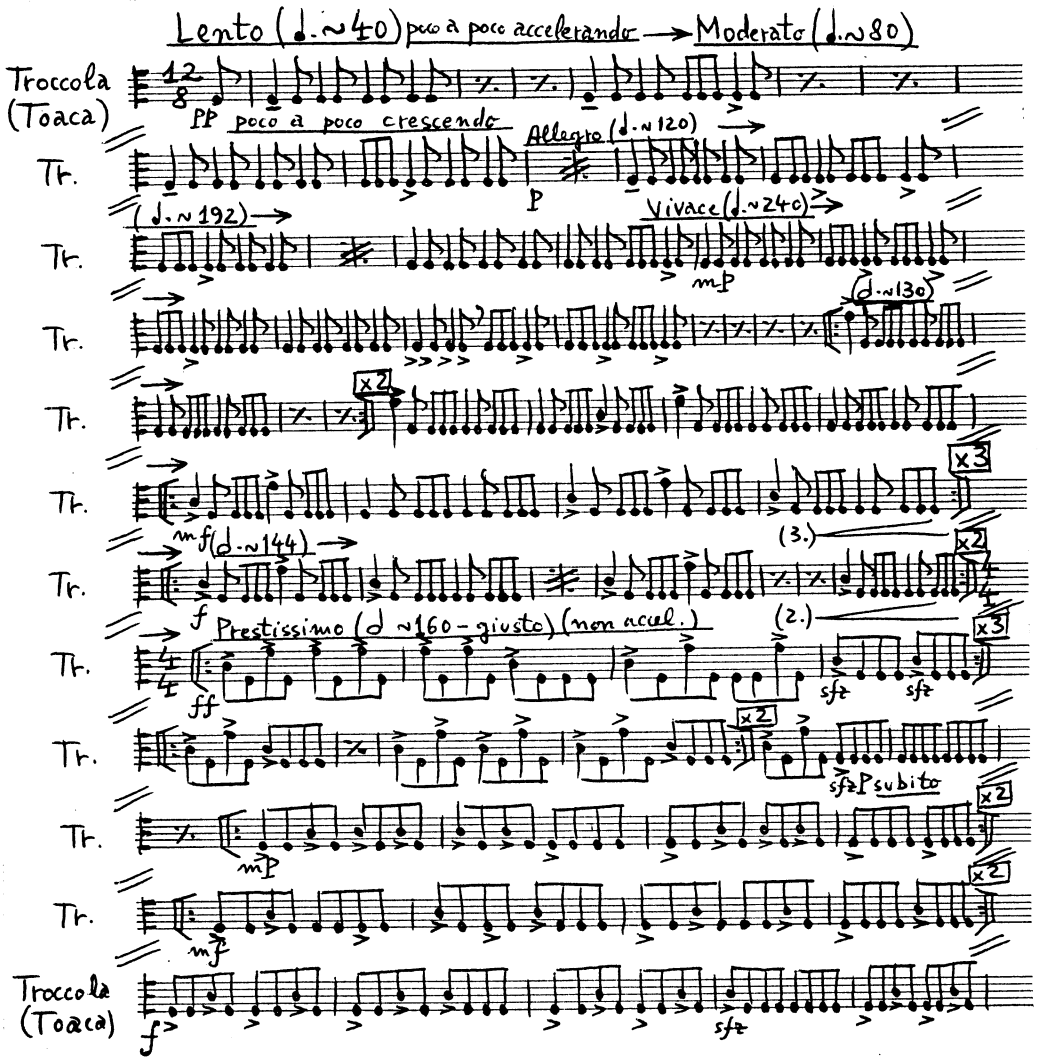
Un astfel de tip de succesiune metro-ritmică, având o anumită periodicitate (mai mult sau mai puţin regulată) ce derivă din alternarea unor metri binari şi ternari, simpli şi compuşi, omogeni şi eterogeni, întîlnim şi în texturile specifice ritmodiilor dezvoltate de singurul instrument (alături de clopote) admis în Liturghia ortodoxă: toaca. Având o funcţie eclesiologică plurivalentă şi bine definită din punct de vedere dogmatic (marcarea începutului slujbelor, îndepărtarea duhurilor rele, chemarea la rugăciune, vestirea învierii din morţi şi a înfricoşătoarei judecăţi de apoi), toaca enunţă un material sonor eminamente repetitiv, ce evoluează de la o celulă ritmică simplă la polirritmii relativ complexe (pe cele 2-3 voci disponibile), în cadrul unui mare accelerando ce parcurge întreaga scară metronomică, structurînd astfel un discurs muzical impresionant, cu valenţele expresive ale unui adevărat "Praeludium".

Exemplul ilustrat în Fig. 12 (reprezentînd transcrierea ritmodiei executate la toacă înaintea unei Sfinte Liturghii săvîrşite la Catedrala Patriarhală din Bucureşti) evidenţiază tocmai dezvoltarea unor ritmuri de tip trohaic, tribrachic, piric, proceleusmatic, anapestic şi spondaic într-o textură a cărei periodicitate în plan macro-structural
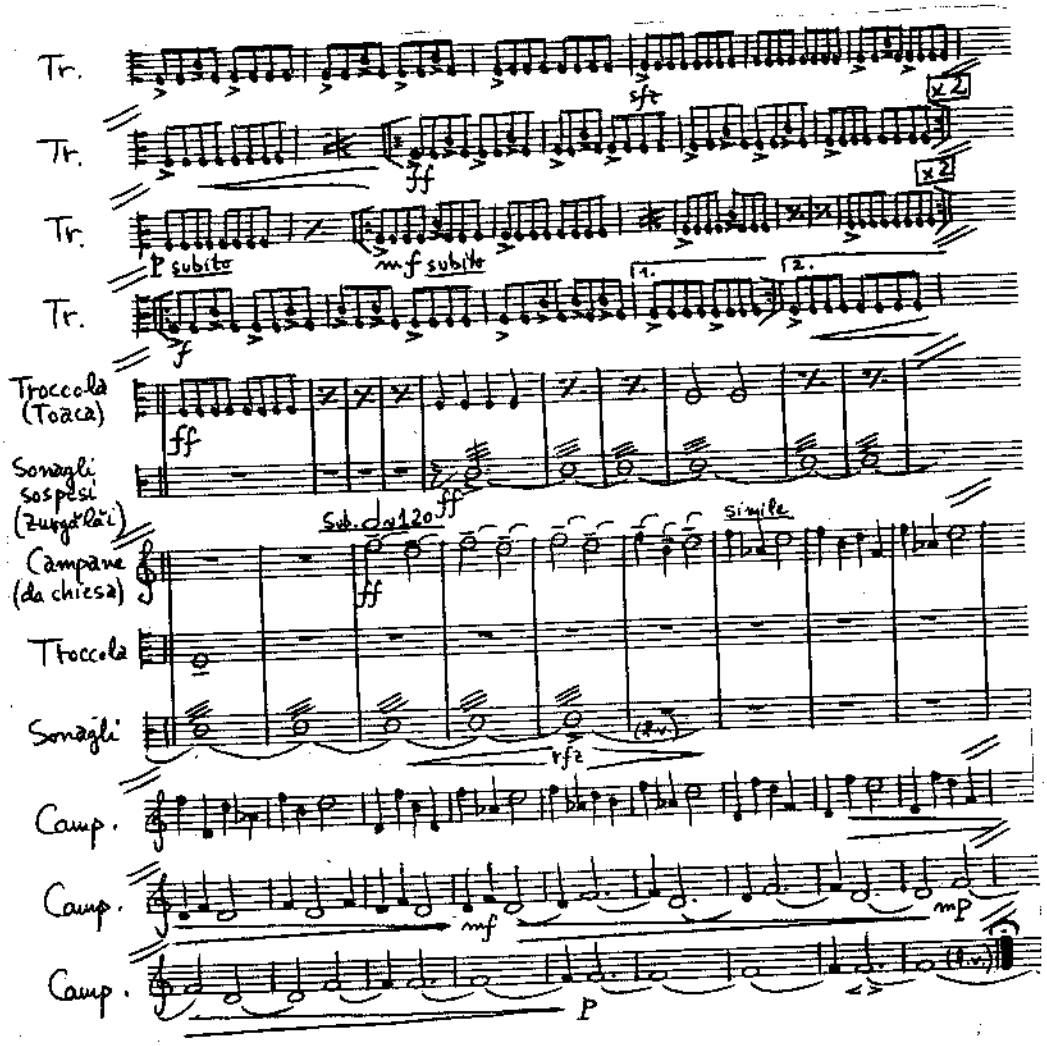
./.

și asimetrie în plan micro-structural amintesc de factura distihului elegiac.

Fig. 12 - Prologul sonor al unei Sfinte Liturghii Ortodoxe.



./.



Versurile logaedice (specifice odelor şi epodelor lui Horatius) sînt în general compuse din următorii metri (picioare):

- dactylus ⏑ ⏑ = ♩ ♪ ♪
- spondaeus — — = 𝅗𝅥 𝅗𝅥
- trochaeus — ⏑ = 𝅗𝅥 ♪
- iambus ⏑ — = ♪ 𝅗𝅥
- tribrachys ⏑ ⏑ ⏑ = ♪ ♪ ♪
- anapaestus ⏑ ⏑ — = ♪ ♪ 𝅗𝅥

Măsura tetra-silabică "choriiambus" (— ⏑ ⏑ — , formată din trochaeus + iambus) a fost ulterior înlocuită - în cadrul versurilor logaedice - printr-un dactil plus o silabă lungă (— ⏑ ⏑ —).

Formulele ritmice logaedice uzuale - rezultate din combinarea dactilului (♩ ♪♪) cu troheul (♩ ♪) - sînt următoarele:

1.) "Adonius" (dactil + troheu)
"Caesăris|ultŏr" = ∠ ∪∪|∠ ∪ =

2.) "Aristophanius" ("Adonius" + troheu)
"Lydiă,|dīc per|ōmnēs" = ∠ ∪∪|∠ ∪ |∠ ∪ =

3.) "Pherecrateus" (troheu + "Adonius")
"Intĕr|fŭsă nī|tentēs" = ∠ – |∠ ∪∪|∠ – =

4.) "Glyconeus" (troheu/spondeu + "Aristophanius" cataleotic)
"Mīlēs|tē dŭcĕ|gĕsse|rĭt" = ∠ – |∠ ∪∪|∠ ∪|∠ =

5.) "Saphicus minor" (dipodie trohaică - cu spondeu în al doilea picior - + "Aristophanius")
"Nōtă|quae sē|dēs fue|rat cŏ|lumbis" = ∠∪|∠–|∠∪∪|∠∪|∠∪ =

6.) "Alcaicus hendecasyllabus" (anacrusă + "Saphicus minor"cataleotic)
"Vī|dēs ŭt|altā|stĕt nĭvĕ|cāndī|dŭm" = ∪|∠∪|∠ –|∠∪∪|∠∪|∠ =

7.) "Alcaicus decasyllabus" (dactil + "Aristophanius")
"Nĕc vĕtĕ|rēs ăgĭ|tāntŭr|ōrnī" = ∠ ∪∪|∠∪∪|∠∪|∠∪ =

8.) "Asclepiadeus minor" ("Glyconeus" străpuns de un coriamb format din dactil + silabă lungă)
"Vēnă|tōr tĕnĕ|raē‖ cōniŭgis|ĭmmĕ|mŏr" = ∠– |∠∪∪|∠‖∠∪∪|∠∪|∠ =

9.) "Asclepiadeus maior" ("Glyconeus" străpuns - între baza trohaică și dactilul final - de 2 coriambi)
"Seū plū|rēs hiĕ|mēs‖ seū trĭbu|ĭt‖lūppĭtĕr‖ūlti|mam" =
= ∠– |∠∪∪|∠‖∠∪∪|∠–∪∪|∠∪|∠ =

10.) "Saphicus maior" ("Saphicus minor", avînd implantat între dipodia trohaică de bază și dactil un coriamb format din dactil + silabă lungă)
"Cur tī|mĕt flā|vum Tĭbe|rĭm‖ tangĕrĕt | Cur ŏ|līvum" =
= ∠∪|∠–|∠∪∪|∠‖∠∪∪|∠∪|∠∪ =

./.

Alte formule ritmico-poetice logaedice:

11.) "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" (hexametru dactilic catalectic)

"Nīl dēs|pērān|dŭm‖ Tĕŭ|crŏ dŭc(e) ĕt|āŭspĭ ĕ|Teucro" =

= ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ =

= 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 | 𝄾 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 ‖

12.) "Tetrameter dactylicus catalecticus in disyllabum" (format din ultimele 4 picioare ale hexametrului dactilic catalectic)

"Crās īn|gēns ĭtĕ|rābĭmŭs|aequŏr" =

= – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ =

= 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 ‖

13.) "Trimeter dactylicus catalecticus in syllabam" sau "Archilochius minor" (format din 3 dactili - ultimul avînd suprimate cele 2 silabe scurte)

"Flūmĭnă|praetĕrĕ|ūnt" =

= – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ =

= 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 | 𝄾 | 𝅗𝅥 ‖

14.) "Archilochius maior" (format din primele 4 picioare ale hexametrului dactilic, urmate de o tripodie trohaică)

"Sŏlvĭtŭr|ācris hĭ|ēms grā|tā vĭcĕ|vĕrĭs|ĕt Fă|vōnĭ" =

= – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ =

= 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 | 𝄾 | 𝄾 | 𝄾 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 | 𝄾 | 𝄾 ‖

15.) "Alcaicus enneasyllabus" (anacruză + tetrapodie trohaică)

"Dē|prōmĕ|quădrĭ|mum Să|bīnă" =

= ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ =

= 𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 | 𝄾 | 𝄾 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 (𝅘𝅥𝅮) ‖

16.) "Trimatorimeter trochaicus catalecticus" (tetrapodie trohaică fără o silabă)

"Līmĭ|tēs clĭ|ēntĭ|um" =

= – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – =

= 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 | 𝄾 | 𝄾 | 𝅗𝅥 ‖

17.) "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus" (6 iambi)

"Bĕātŭs īl|lĕ qŭī prŏcŭl|nĕgōtĭīs" =

= ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – =

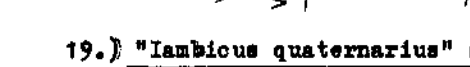
= 𝅘𝅥𝅮𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅗𝅥 | 𝄾 | 𝄾 ‖

NB - Iambul poate fi înlocuit - exceptînd piciorul 6 - cu dactilul (– ⏑ ⏑ = 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮), tribrahul (⏑ ⏑ ⏑ = 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮), proceleusmaticul (⏑ ⏑ ⏑ ⏑ = 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮), anapestul (⏑ ⏑ – = 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅗𝅥) sau spondeul (– – = 𝅗𝅥 𝅗𝅥); senarul iambic, avînd piciorul 6 constituit dintr-un spondeu, poartă numele de "scazon" (formulă utilizată de Catullus).

𝄾

18.) "Iambucis senarius catalecticus" sau "Trimeter iambicus catalecticus" (6 iambi, fără o silabă finală accentuată)

"Et uxor et | vir sordidos | quĕ nătōs" = ∪ ⏑ – ∪ ⏑ – | ∪ ⏑ – ∪ ⏑ – | ∪ ⏑ – ⏑ =



19.) "Iambicus quaternarius" sau "Dimeter iambicus" (4 iambi)

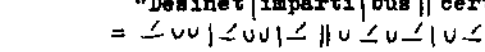
"Et prisca gens mortalium"

NB - În picioarele 1 și 3, iambii pot fi înlocuiți prin spondei.

20.) "Elegiambicus" (compus din "Trimeter dactylicus catalecticus" + + "Dimeter iambicus")

"Dēsĭnĕt | ĭmpărtĭ | bŭs || cērtārĕ sŭm | mōtŭs pŭdŏr" =

= – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – || ∪ ⏑ – ∪ | ∪ ⏑ – ⏑ =

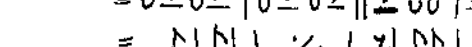


NB - Iambul poate fi înlocuit prin spondeu în picioarele 1 și 3 ale tetrapodiei iambice.

21.) "Iambelegiacus" (compus din aceleași elemente în sens recurent)

"Tū vīnă tŏr | quātŏ mŏvĕ || cōnsŭlĕ | prĕssă mĕ | ō" =

= ∪ ⏑ – ∪ | ∪ ⏑ – ∪ || – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ =



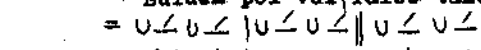
NB - Iambul poate fi înlocuit prin spondeu în picioarele 1 și 3; de asemenea, se mai pot include și următoarele formule ritmico-poetice utilizate de alți autori: "Tetrameter ionicus minor", "Trimeter ionicus minor" și "Dimeter ionicus minor" (ritmuri analizate mai jos, la numerele 33, 34 și 35).

Următoarele versuri logaedice au fost cultivate de alți mari poeți latini:

22.) "Tetrameter iambicus catalecticus" sau "Iambicus septenarius" (specific poeților comici, ritmul admite la orice picior substituirile prin tribrah, anapest, spondeu sau dactil)

"Euĭdĕm pŏl vĕl | falsŏ tămĕn || laudārī mŭl | tō mălō" =

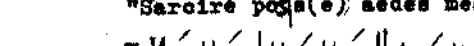
= ∪ ⏑ – ∪ | ∪ ⏑ – ∪ || ∪ ⏑ – ∪ | ∪ ⏑ – ⏑ =



23.) "Tetrameter iambicus acatalecticus" sau "Iambicus octonarius" (de asemenea, specific poeților comici, cu posibilități de substituție similare ritmului precedent)

"Sărcire pŏs(e) aedēs mĕās, || quĭn tōtăe pĕr | pĕtŭae ruānt" =

= ∪ ⏑ – ∪ | ∪ ⏑ – ∪ || ∪ ⏑ – ∪ | ∪ ⏑ – ∪ =



24.) "Tetrameter trochaicus catalecticus" sau "Trochaicus septenarius" (foarte utilizat în creaţia dramatică, admite substituirea troheului prin tribrah, spondeu, dactil sau anapest)

"Néque tū vérbīs | sólvēs úmquām || quód míhĭ ré mălĕ | fécĕrĭs" =

= ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – || ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ =

25.) "Tetrameter trochaicus acatalecticus" sau "Trohaicus octonarius" (de asemenea, folosit în dramaturgie şi cu aceleaşi substituiri ca şi precedentul)

"Nov(i) ĕgŏ vŏstr(a) haec | : ≪Nollem factum≫. || ĭus iūrandum | dabĭtur t(e) ēssĕ" = ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – || ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ =

26.) "Tetrameter anapesticus acatalecticus" sau "Anapesticus octonarius" (admite, la Plautus, înlocuirea anapestului prin dactil, spondeu sau proceleusmatic)

"Pĕrĭ(i), ĭntĕrĭ(i), ŏc | cĭdi. Quŏ cūrrām ? || Quō nŏn cūrrām? || Tĕnĕ, tĕnĕ. Quēm? Quīs?" = ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑⏑ – || ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑⏑ – =

27.) "Tetrameter anapesticus catalecticus" sau "Anapesticus septenarius" (utilizat în dramaturgie, admite înlocuirea anapestului prin dactil, spondeu sau proceleusmatic)

⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑⏑ – || ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – – =

28.) "Dimeter anapesticus" sau "Anapesticus quaternarius" (folosit de Seneca, ce nu admite dactilul în picioarele pare)

"Mălă paŭpertās | vĭtĭŏquĕ pŏtēns" = ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑⏑ – =

29.) "Tetrameter creticus" (utilizat de poeţii dramatici, el poate fi înlocuit prin moloss, ionic mic, ionic mare, piric + dactil, sau prin substituirea unei silabe lungi cu 2 scurte)

"Nōn tăcēs ? | prōspĕrē | vōbīs cūn | ct(a) ūsqu(e) ădhūc" =

= – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ – =

NB - Plautus sintetizează un ritm nou, combinînd 2 măsuri cretice și o tripodie catalectică trohaică:
"Nĕc quŏd ū|m(a)ēscă mē|iŭvĕ|rīt măgis" =
= ⏑ – | ⏑ – | ⏑ | ⏑ | ⏑ =
= ♩♪♩ | 𝄾. | ♩♪ | 𝄾. | ♩ ‖

30.) "Tetrameter bacchicus" (utilizat, de asemenea, de poeții dramatici, acest ritm admite substituiri prin moloss, ionic mare, ionic mic, coriiamb, amfibrah - în ultimul picior, prin dactil + piric, peon IV, peon II, rezultate prin înlocuirea silabelor lungi cu silabe scurte și invers)
"Rĕcŏrdā|tŭs mŭlt(um) ēt|dĭū cō|gĭtāvi" = ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – =
= ♪♩ | ♪♩♩ | 𝄾. | 𝄾. ‖

31.) "Tetrameter ionicus maior acatalecticus" (cu posibile substituiri prin dactil + piric, piric + amfibrah, ca și prin înlocuirea silabelor lungi cu scurte și invers)
" – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ =
= ♩♩♪♪ | 𝄾. | 𝄾♩♩♪♪ | ♩♩♪♪ | 𝄾. ‖

32.) "Tetrameter ionicus maior catalecticus in disyllabum" sau "Sotadicus" sau "Sotadeus" (utilizat de Martialis, ritmul admite substituira ionicului mare din piciorul 3 printr-o dipodie trohaică)
"Hās cŭm gĕmī|nā cŏmpĕdĕ ‖ dĕdĭcăt că|tēnās" =
= – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ =
= ♩♩♪♪ | 𝄾. | 𝄾♩♩♪♪ | ♩♩ ‖

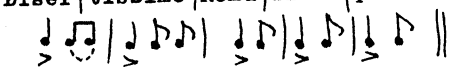
33.) "Tetrameter ionicus minor" (folosit de poeții dramatici și de Horatius, admite substituirea prin moloss și prin piric + anapest)
"Mĭsĕrār(um) ēst|nĕqu(e) ămōrī ‖ dărĕ lūdum|nĕquĕ dulcī" =
= ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – = (Hor, Carm. III, 12)
= ♪♪♩♩ | 𝄾. | 𝄾♪♪♩♩ | ♪♪♩♩ ‖

34.) "Trimeter ionicus minor" (idem)
"Lătĭtāntĕm|frŭtĭcēto ēx|cĭpĕre āprŭm" = (Hor., Carm. III, 12)
= ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – =
= ♪♪♩♩ | 𝄾. | 𝄾. ‖

35.) "Dimeter ionicus minor" (idem)
"Nĕquĕ sēgnī|pĕdĕ victŭs" = (Hor., Carm. III, 12)
= ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – =
= ♪♪♩ ♩ | 𝄾. ‖

36.) "Phalaecius hendecasyllabus" (utilizat de Catullus şi Statius, ritmul este alcătuit dintr-un dactil, precedat de o bază şi urmat de o tripodie trohaică; la Catullus, baza poate fi troheu, spondeu sau iamb)

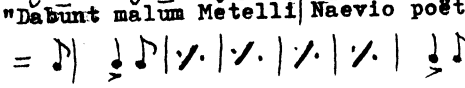
"Dīsēr|tissĭmĕ|Rŏmŭ|lī nĕ|pŏtŭm" = ∠ ∪ | ∠ ∪∪ | ∠ ∪ | ∠ ∪ | ∠ ∪ =

=  ||

37.) "Saturnius" (unul dintre cele mai vechi ritmuri poetice latine, a fost folosit de Livius Andronicus şi de Naevius; ritmul are 2 forme, diferenţiate prin poziţia cezurii)

Forma I

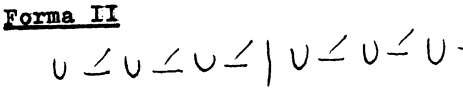
"Dăbunt mălum Mĕtellī| Naevio poĕtae" = ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ | ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ =

=  ||

NB - iambul poate fi înlocuit prin tribrah, spondeu, anapest sau dactil (în partea a doua, după cezură)

Forma II

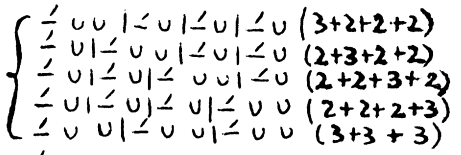
∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ | ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ =

=  ||

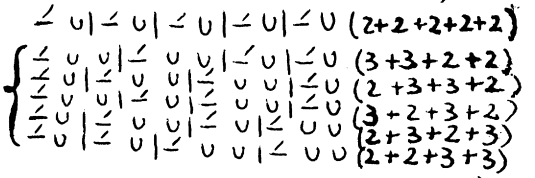
Marcînd şi în acest domeniu continuitatea filonului latin în cultura românească, Constantin Brăiloiu propune (în studiul "Le vers populaire roumain chanté") următoare clasificare a combinaţiilor metrice pentru toate refrenele melodiilor noastre populare:

- bisilabic (regulat): ∠ ∪ (2)
- trisilabic (neregulat): ∠ ∪ ∪ (3)
- tetrasilabic (regulat): ∠ ∪ | ∠ ∪ (2+2)
- pentasilabici (neregulaţi): ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ (3+2); ∠ ∪ | ∠ ∪∪ (2+3)
- hexasilabici: -regulaţi: ∠ ∪ | ∠ ∪ | ∠ ∪ (2+2+2); -neregulaţi: ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪∪ (3+3)
- heptasilabici (neregulaţi): ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ | ∠ ∪ (3+2+2); ∠ ∪ | ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ (2+3+2); ∠ ∪ | ∠ ∪ | ∠ ∪∪ (2+2+3)
- octosilabici: -regulaţi: ∠ ∪ | ∠ ∪ | ∠ ∪ | ∠ ∪ (2+2+2+2); -neregulaţi: ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ (3+3+2); ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ | ∠ ∪ ∪ (3+2+3); ∠ ∪ | ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪∪ (2+3+3)

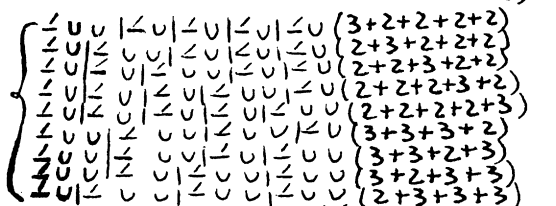
- nonasilabici (neregulați):



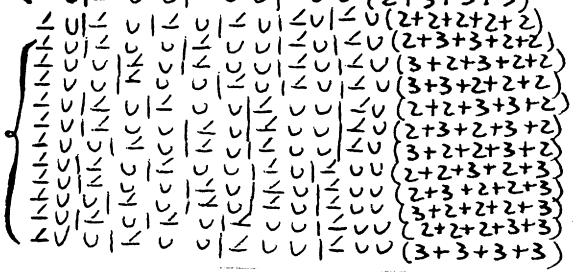
- decasilabici
  - -regulați:
  - -neregulați:



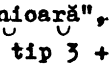
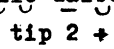
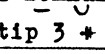
- endecasilabici (neregulați):



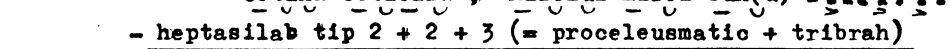
- dodecasilabici
  - -regulați:
  - -neregulați:



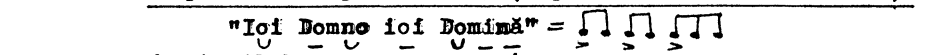
Viabilitatea sistemului analitic propus de Brăiloiu este demonstrabilă atît în metrica antică greco-romană, cît și în folclorul românesc - ca de pildă în străvechile noastre colinde ce atestă dezvoltarea spiritualității creștine pe teritoriul patriei noastre încă din secolul I după Hristos, grație prodigioasei activități misionare a Sfântului Apostol ANDREI. Iată, în acest sens, cîteva exemple de structuri ritmico-poetice extrase din zona refrenelor (deci a elementelor repetitive, cu o semnificație deosebită) specifice colindelor românești:

- bisilab autonom (=troheu)
  "Doamne" = 
- trisilab (= dactil)
  "Doamnele", "Florile", "Lerului" = 
- tetrasilab (= proceleusmaticul)
  "Luminioară", "Domnilor(u)", "Lumea mea" = 
- pentasilab tip 3 + 2 (= tribrah + piric)
  "Florile dalbe", "Junelui bun(u)" = 
- pentasilab tip 2 + 3 (= piric + tribrah)
  "Leruí Domnului", "Leroi mărului" = 
- hexasilab tip 3 + 3 (= dublu tribrah)
  "Lerului mărului" =

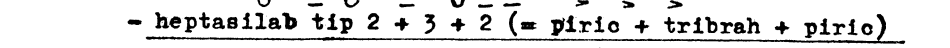
- heptasilab tip 3 + 2 + 2 (= tribrah + proceleusmatic)

"Cetină cetioară", "Mirelui mirel bun(u)" = 

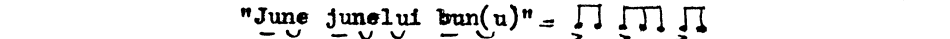
- heptasilab tip 2 + 2 + 3 (= proceleusmatic + tribrah)

"Ioi Domno ioi Domină" = 

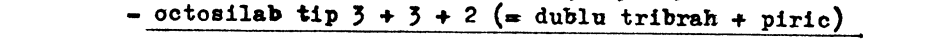
- heptasilab tip 2 + 3 + 2 (= piric + tribrah + piric)

"June junelui bun(u)" = 

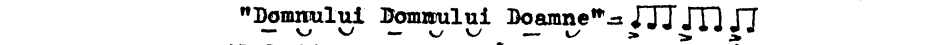
- octosilab tip 3 + 3 + 2 (= dublu tribrah + piric)

"Domnului Domnului Doamne" = 

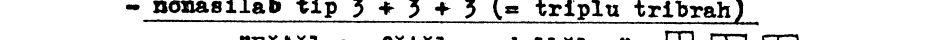
- nonasilab tip 3 + 3 + 3 (= triplu tribrah)

"Fătăleo, fătăleo, dalbăleo" = 

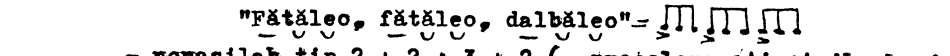
- nonasilab tip 2 + 2 + 3 + 2 (= proceleusmatic+tribrah+piric)

"Ler fetiță d'ochii ți-s negri" = 

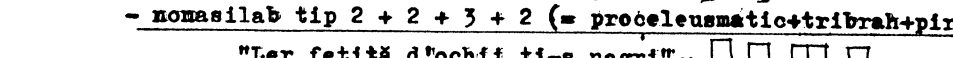
- nonasilab tip 3 + 2 + 2 + 2 (= tribrah + piric + proceleusmatic)

"Hai lino, lino, lerui lin(u)" = 

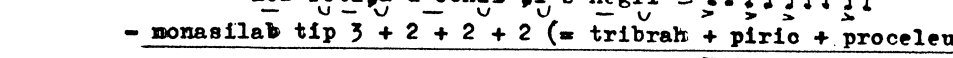
- decasilab regulat (2 x 5 = penta - piric)

"Dai colinde miru și botezu" = 

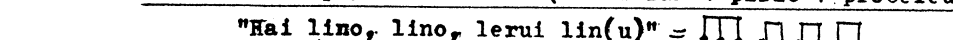
- decasilab tip 3 + 2 + 3 + 2 (=tribrah + piric x 2)

"Lină melină, leruí melină" = 

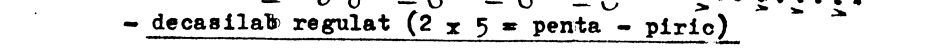
- decasilab tip 3 + 3 + 2 + 2 (=dublu-tribrah + dublu-piric)

"Domnului Domnului Dumnezeu" = 

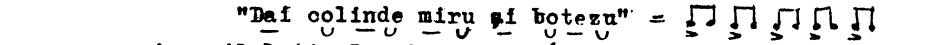
- decasilab tip 2 + 2 + 3 + 3 (=dublu-piric + dublu-tribrah)

"Oi leroi și lerului Domnului" = 

- endecasilab -grup catalectic intern (=peon IV + tribrah+iamb)

"Junelui bun/junelui mirel" = 

- dodecasilab regulat (4 x 3 = proceleusmatic x 2 + anapest)

"Citioară, citinele, dragă ler" = 

Revenind la metrica antică în general și la creația exemplară a lui Horatius în special, vom analiza pe scurt modalitățile de dezvoltare ale versurilor expuse mai sus în plan macro-structural - deci la nivelul unei ode (specie a poeziei lirice, formată din strofe cu aceeași formă și cu aceeași configurație metrică, având un caracter eroic și o expresie de factură literar-muzicală, fiind cîntată sau recitată cu acompaniament de liră), sau al unei epode (specie lirică compusă din distihuri, adică din grupuri de două versuri cu structură metrică de obicei deosebită, alcătuind strofe unitare sub aspect semasiologic; în teatrul antic, epoda era - după strofă și antistrofă - ultima parte a unui cînt coral).

'/.

– a.) Versuri folosite în mod unitar, pentru întreaga odă:

1.) "Asclepiadeus minor"

"Ĕxē | gī mŏnŭ | mēm ‖ t(um)āerĕ pĕ | rennĭ | ŭs" = (Hor., Carm. III, 30)

= ⏑ – | ⏑ ∪∪ | ⏑ ‖ ⏑ ∪∪ | ⏑ ∪ | ⏑ =

= 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 ‖ (Da Capo)

2.) "Asclepiadeus maior"

"Nūllām, | vārĕ să | crā ‖ vītĕ prĭ | ŭs ‖ sevĕrĭs | arbŏ | rem" = (Hor., Carm. I, 18)

= ⏑ – | ⏑ ∪∪ | ⏑ ‖ ⏑ ∪∪ | ⏑ ‖ ⏑ ∪ | ⏑ ∪ | ⏑ =

= 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 ‖ (Da Capo)

– b.) Strophae:

1.) "Stropha Asclepiadea prima" (un vers "Glyconeus" + un vers "Asclepiadeus minor")

"Rĕddās | ĭncŏlŭ | mĕm prĕ | cŏr
Ĕt sēr | vĕs ănĭ | mae | dĭmĭdĭ | um mĕ | ae" = (Hor., Carm. I, 3)

= ⏑ – | ⏑ ∪∪ | ⏑ ∪ | ⏑ |
⏑ – | ⏑ ∪∪ | ⏑ ‖ ⏑ ∪∪ | ⏑ ∪ | ⏑ =

= 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 ‖ (Da Capo)

2.) "Stropha Asclepiadea secunda (3 versuri "Asclepiadeus minor + un vers "Glyconeus")

"Scrībĕ | rĭs Vărĭ | ŏ ‖ fortĭs ĕt | hostĭ | um
Victŏr, | Maeŏnĭ | ĭ ‖ carmĭnĭs | alĭ | tĕ
Quam rēm | cŭmquĕ fĕ | rox ‖ nāvĭbŭs | aut ĕ | quīs
Mīlēs | tē dŭcĕ | gessĕ | rit." = (Hor., Carm. I, 6)

= ⏑ – | ⏑ ∪∪ | ⏑ ‖ ⏑ ∪∪ | ⏑ ∪ | ⏑
⏑ – | ⏑ ∪∪ | ⏑ ‖ ⏑ ∪∪ | ⏑ ∪ | ⏑
⏑ – | ⏑ ∪∪ | ⏑ ‖ ⏑ ∪∪ | ⏑ ∪ | ⏑
⏑ – | ⏑ ∪∪ | ⏑ ∪ | ⏑ =

= 𝄆 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 𝄇 (×3)
𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 ‖ (Da Capo)

3.) "Stropha Asclepiadea tertia" (2 versuri "Asclepiadeus minor + un vers "Pherecrateus" + un vers "Glyconeus")

"O fons | Bandusi | ae, || splendidi | or vi | tro,
Dulci | digne me | ro || non sine | flori | bus.
Cras do | naberis | haedo
Cui frons | turgida | corni | bus." = (Hor., Carm. III, 13)

= – ∪ ∪ | – ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ | –
– ∪ ∪ | – ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ | –
– ∪ ∪ | – ∪
– ∪ ∪ | – ∪ | – =

= [: | | | | | | | :] ×2
| | | | | | | | (Da Capo)

4.) "Stropha Saphica" (3 versuri "Saphicus minor" + un vers "Adonius")

"O Ve | nus re | gina Cni | di Pa | phique
Sperne | dilec | tam Cypron | et vo | cantis
Ture | te mul | to Glyce | rae de | coram
Transfer in | aedem." = (Hor., Carm. I, 30)

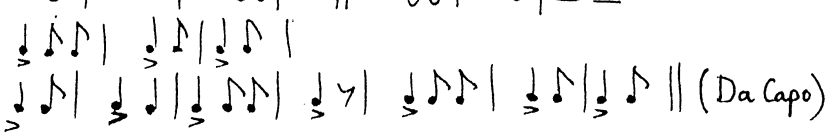
= – ∪ | – – | – ∪ ∪ | – ∪ | – ∪
– ∪ | – – | – ∪ ∪ | – ∪ | – ∪
– ∪ | – – | – ∪ ∪ | – ∪ | – ∪
– ∪ ∪ | – ∪ =

= [: | | | | | | | :] ×3
| | | | (Da Capo)

5.) "Stropha Saphica maior"(un vers "Aristophanius + un vers "Saphicus maior")

"Lydia, dic, per omnes,
Te dos o rore, Syba rim‖ cur prope res a mando." = (Hor.,Carm.I,8)

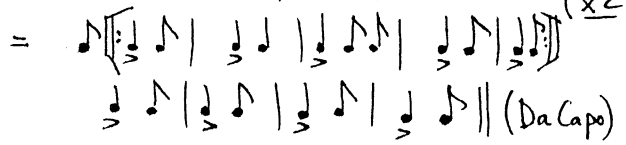
= ⏑ – ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – =



6.) "Stropha Alcaica" (2 versuri "Alcaicus hendecasyllabus + un vers "Alcaicus enneasyllabus" + un vers "Alcaicus decasyllabus")

"Dis solve frigus ligna su per fo co
Lar ge re pon ens atque be nigni us
De prome quadri mum Sa bina
O Thali archo me rum di ota." = (Hor.,Carm.I,9)

= ⏑ | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ⏑ | ⏑ – | ⏑ –
⏑ | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ⏑ | ⏑ – | ⏑ –
⏑ | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –
⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – | ⏑ – =

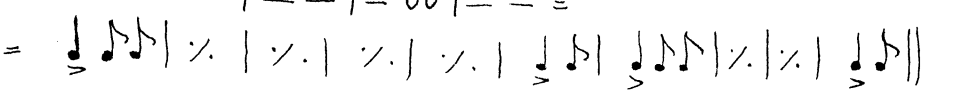


(Da Capo)

7.) "Stropha Alcmania" (un "Hecameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Tetrameter dactylicus catalecticus in disyllabum")

"Quo nos cumque fe ret meli or for tuna pa rente,
Ibimus o socii comi tesque !" = (Hor.,Carm.I,7)

= – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑
– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ =

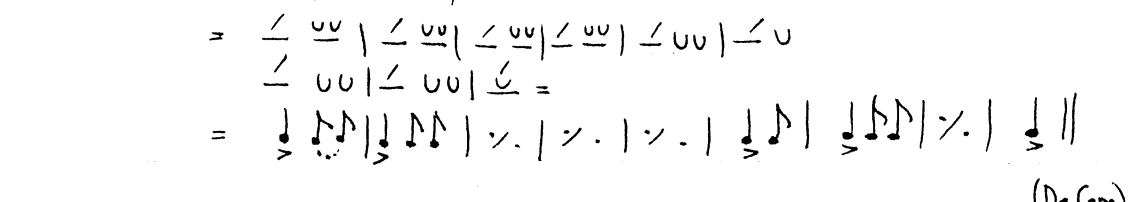


(Da Capo)

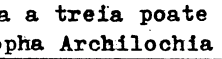
./.

8.) "Stropha Archilochia prima"(un"Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Trimeter dactylicus catalecticus in syllabum" - numit și "Archilochius minor")

"Dīffŭ|gĕrĕ nĭ|vĕs,‖ rĕdĕ|ŭnt ĭtām| grāmĭnă|cāmpis
Ārbŏrĭ|bŭsquĕ cŏ|māe." = (Hor.,Carm.IV,7)

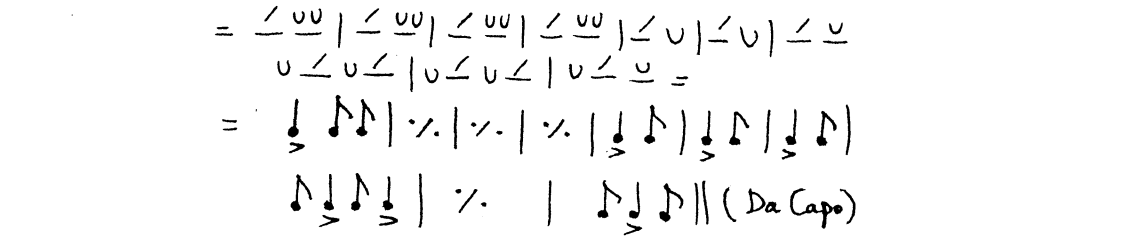


(Da Capo)

NB - Măsura a treia poate avea configurația: $\frac{5}{8}$ 

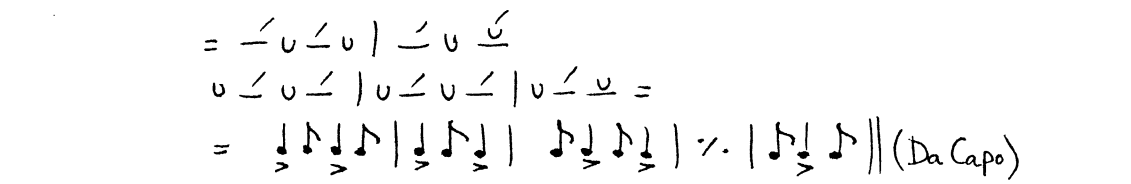
9.) "Stropha Archilochia quarta" (un "Archilochius maior" + un "Trimeter iambicus catalecticus"sau"Iambicus senarius catalecticus")

"Sŏlvĭtŭr|ācrĭs hĭ|ēms grā|tā vĭcĕ|vĕrĭs|ĕt Fă|vōnĭ
Trăhŭntquĕ sĭc|cās măchĭnāe|cărīnās" = (Hor.,Carm,I,4)



10.) "Stropha trochaica" (un "Dimeter trochaicus catalecticus" + un "Trimeter iambicus catalecticus" sau "Iambicus senarius catalecticus")

"Nŏn ĕbŭr nĕ|qu(e) aŭrĕum
Mĕa rĕnĭ|dĕt ĭn dŏmŏ|lăcūnăr" = (Hor.,Carm,II,18)



NB - Această strofă este deosebit de interesantă,evidențiind o dată în plus rafinamentul metricienilor antici: astfel,structura ternară a celor 27 de impulsuri primare implică proiectarea - în "obstinato",deci aparent într-un flux ritmic omogen - a unei celule trohaice () ce se repetă de 9 ori, fiind însă repartizată în mod neomogen în cinci măsuri diferite (6 + 5 + 6 + + 6 + 4 = 27 impulsuri). Astfel, pentru un ascultător avizat - demn de marea civilizație greco-romană - cele 9 celule trohaice nu se constituie într-un banal "obstinato", ci într-o foarte complexă structură metro-ritmică eterogenă.

./.

11.) "Stropha iambica" (un"Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus" + un "Iambicus quaternarius"sau"Dimeter iambicus")

"Beatus ille qui procul negotiis
Ut prisca gens mortalium." = (Hor.,Ep.,2)

= ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ –
∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – =

= ♪ ♪ | 𝄾 | 𝄾 | 𝄾 | 𝄾 || (Da Capo)

12.) "Stropha Ionica"(un "Tetrameter Ionicus" + doi "Trimeter Ionicus minor")

"Miserarum est neque amori dare ludum neque dulci
Mala vino lavere aut exanima i
Metuentis patruae verbera linguae."=(Hor.,Carm.III, 12)

= ∪∪ – – | ∪∪ – – | ∪∪ – – | ∪∪ – –
∪∪ – – | ∪∪ – – | ∪∪ – –
∪∪ – – | ∪∪ – – | ∪∪ – – =

= ♪♪ ♩ ♩ | 𝄾 | 𝄾 | 𝄾 | 𝄾 | 𝄾 | 𝄾 | 𝄾 | 𝄾 | 𝄾 || (Da Capo)

NB - în anumite ediţii, această strofă apare compusă din 2 "Dimeter Ionicus minor", un"Tetrameter Ionicus minor"şi un "Dimeter Ionicum minor" (sau 2 "Tetrameter Ionicus minor" şi un "Dimeter Ionicus minor").

13.) "Stropha elegiambica" sau "Stropha Archilochia tertia" (un"Iambicus senarius"sau"Trimeter iambicus" + un "Elegiambicus")

"Petti, nihil me sicut an tea iuvat
Scribere versiculos, amore per cussum gravi"= (Hor.,Ep.11)

= ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ –
– ∪∪ | – ∪∪ | – || ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – =

= ♪ ♪ | 𝄾 | 𝄾 | ♪♪♪ | 𝄾 | ♩ | ♪ ♪ | 𝄾 || (Da Capo)

14.) "Stropha iambelegiaca" sau "Stropha Archilochia secunda" (un"Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Iambelegiacus")

"Horrida tempestas caelum contraxit et imbres
Nivesque deducunt lovem, nunc mare, nunc silvae." =
(Hor.,Ep., 13)

= – ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪ | – ∪∪
∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – | – ∪∪ | – ∪∪ | – ∪ =

= ♩ ♪♪ | 𝄾 | 𝄾 | 𝄾 | ♪ ♪♪ | ♪♪♪ | ♪ ♪ | 𝄾 | ♪ | 𝄾 || (Da Capo)
/.

15.) "Stropha Pythiambica prima" (un "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Iambicus quaternarius" sau "Dimeter iambicus")

"Nox erat | et cae | lo || ful | gebat | luna se | reno
Inter mino | ra sidera." = (Hor.,Ep.,15)

= ∠ ∪∪ | ∠ ∪∪ | ∠ ∪∪ | ∠ ∪∪ | ∠ ∪∪ | ∠ ∪∪
∪ ∠ ∪ ∠ | ∪ ∠ ∪ ∠ =

= ♩ ♪♪ | (2) 𝄾 | (3) 𝄾 | (4) 𝄾 | ♩ ♪♪ | ♩ ♪♪ | ♪♩ ♪♩ | 𝄾 𝄀 || (Da Capo)

NB - Cel de-al treilea metru poate avea configurația: ♩ 𝄾 ♪♪ |

16.) "Stropha Pythiambica secunda" (un "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus")

"Altera | iam teri | tur || bel | lis ci | vilibus | aetas
Suis et ip | sa Roma vi | ribus ruit." = (Hor.,Ep.,16)

= ∠ ∪∪ | ∠ ∪∪ | ∠ ∪∪ | ∠ ∪∪ | ∠ ∪∪ | ∠ ∪
∪ ∠ ∪ ∠ | ∪ ∠ ∪ ∠ | ∪ ∠ ∪ ∠ =

= ♩ ♪♪ | (2) 𝄾 | (3) 𝄾 | (4) 𝄾 | ♩ ♪♪ | ♩ ♪♩ | ♪♩ ♪♩ | (2) 𝄾 | (3) 𝄾 || (Da Capo)

NB - Într-una dintre epodele sale, Horatius utilizează un singur fel de vers iambic - "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus"

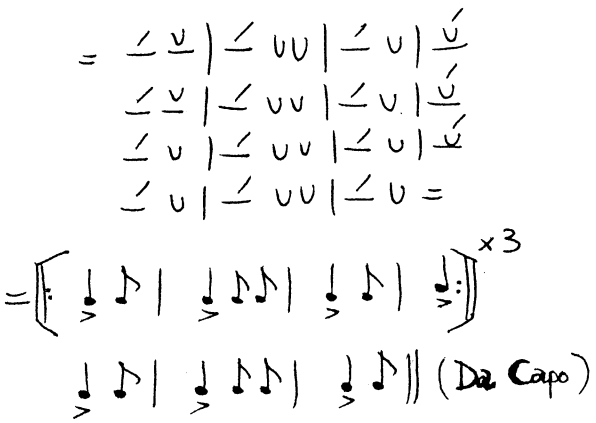
"Iam (i/am) effica | ci do manus | scientiae" (Hor.,Ep.17)

= ∪ ∠ ∪ ∠ | ∪ ∠ ∪ ∠ | ∪ ∠ ∪ ∠ =

= ♪♩ ♪♩ | 𝄾 | 𝄾 || (Da Capo)

În creațiile altor poeți latini întîlnim - pentru întreaga poezie - și alte tipuri de versuri, ca de pildă "Phalaecius hendecasyllabus"(la Catullus) și "Dimeter anapesticus" (la Seneca). Una dintre strofele specifice lui Catullus este și cea formată din 3 versuri "Glyconeus" și un vers "Pherecrateus" (avînd la bază un troheu,un spondeu sau un iamb):

"Dia|nae sumus|in fi|de
Puel|l(ae) et pue|r(i) inte|gri;
Dia|nam pue|r(i) inte|gri
Puel|laequ(e) ca|namus." =



În concluzie, remarcăm faptul că toate aceste atît de interesante translații ritmice - din domeniul metricii poetice (conform datelor preluate din "Gramatica limbii latine" de I.I.Bujor și Fr.Chiriac - Editura Științifică, București, 1971, pag. 362-380) în spațiul specific al metricii muzicale - au evoluat de-a lungul timpului în structuri formale din ce în ce mai complexe, cristalizîndu-se astfel atît în binecunoscutele "forme de lied" (de natură monopartită, bipartită - simplă,cu mică repriză,dublă,compusă -, tripartită - simplă, simplă concentrată, compusă - și tripentapartită - simplă și compusă), cît și în unitățile superioare ale muzicii simfonice (suita, simfonia), vocal-simfonice (cantata, oratoriul) și ale genului liric (opera). Producerea acestui amplu fenomen, atît de fertil pentru creația muzicală în general, se datorează în primul rînd tradiției creștine, ce a preluat - și a reformulat, într-un autentic proces anamorfotic - elementele pozitive ale culturii antice greco-romane, prin eforturile cu adevărat efinte ale marilor personalități ecleziastice ce au activat în epoca patristică (sec. I-VIII după Hristos).

./.

D.) Muzica bisericească în epoca patristică - fond comun, formulări, sinteze

Motto:

"Quo vadis, Domine ?"

(Sfîntul Apostol Petru)

Apariţia creştinismului - monoteist prin excelenţă - a epurat mult prea încărcatul sistem muzical grecesc, aflat totuşi într-un ireversibil proces de decadenţă tocmai datorită caracterului său din ce în ce mai heteroclit, uneori chiar eclectic, determinat de redundanţa, de abundenţa din ce în ce mai "lumească" a unei mitologii politeiste ce se depărta tot mai mult de Dumnezeu. Această gravă criză spirituală se transmisese şi în muzică, unde - în ciuda unor complexe contribuţii teoretice de natură însă gnostică - se pierduse esenţa: legătura revelatorie cu Creatorul, prin transcendenţa artei sunetelor (ca funcţie primordială a acesteia). O criză similară se resimţea atît în civilizaţia romană (unde decadenţa ajunsese la apogeu, prin exacerbarea unui păgînism de sorginte elină), cît şi în cea ebraică, a cărei credinţă monoteistă fusese puternic zdruncinată din cauza actelor profanatoare ale fariseilor, saducheilor şi irodianilor. În aceste condiţii atît de vitrege pentru omenirea antică, apariţia providenţială a Mîntuitorului nostru Iisus Hristos a regenerat societatea umană printr-o extraordinară revoluţie spirituală, marcînd conştientizarea omenirii în faţa destinului ei, subordonat, în primă şi ultimă instanţă, voinţei Proniatorului. Această regenerare spirituală s-a transmis imediat şi în arta sunetelor, iniţiindu-se o purificare a limbajului muzical, în vederea realizării unei comunicări cît mai directe - prin transcendenţa sonoră, ca formă de manifestare a Sfîntului Duh *) - cu Dumnezeu. Sinteza creştină a operat deci printr-o benefică reducere la esenţele perene, arhetipale ale muzicii, prin eliberarea discursului sonor de artificiile decadentiste, într-un amplu proces ce oferea astfel

*)- "teologia răsăriteană a afirmat în mod consecvent prezenţa Duhului lui Dumnezeu în Creaţie (Facerea 1,2)" - subliniază Pr. Prof. Dr. Dumitru Popescu în "Teologie şi Cultură" (pag. 108)

posibilitatea cristalizării unui nou limbaj sonor, extrem de profund în simplitatea sa şi,în acelaşi timp, foarte accesibil în austeritatea, în sobrietatea sa evocînd ascetismul martirologic - acel cutremurător sentiment al sacrificiului suprem pe altarul credinţei creştine, înscris cu litere de sînge în memoria aghiografică. Literatură primei perioade patristice redă astfel cu fidelitate acea atmosferă sacră (au trăit) - unică prin dramatismul dar şi prin elevaţia ei - în care creatorii Tradiţiei noastre creştine: Sfinţii Părinţi apostolici, dar şi marea massă a credincioşilor animaţi de învăţăturile contemporanului lor Iisus Hristos, Mîntuitorul omenirii. Acest adevărat sentiment de iubire supremă a lui Dumnezeu - în unirea ipostatică a Sfintei Treimi -, dar şi a semenilor noştri, a conştientizat necesitatea înălţării acelui edificiu dogmatic al credinţei, sugerat atît de plastic în "Păstorul" lui Herma prin alegoria eclesiologică a"Viziunilor" şi "Asemănărilor": turnul zidit pe ape de cei şase îngeri. Acest magnific turn al credinţei creştine era fundamentat pe apa purificatoare a Sfintei Taine a Botezului şi construit - cu ajutorul celor şapte fecioare-virtuţi (credinţa, continenţa, simplitatea, inocenţa, castitatea, ştiinţa, dragostea) - din numeroase pietre de diferite forme şi dimensiuni, simbolizînd infinita massă a slujitorilor lui Iisus Hristos, de la sfinţi şi martiri pînă la cei mai modeşti credincioşi.

Această minunată parabolă evocă implicit şi extraordinara stare de spirit a creatorilor muzicii sacre din acea epocă fundamentală în evoluţia culturii universale, ce s-a bucurat de revelaţia Logosului întrupat. Astfel, cîntecul a însoţit încă din primele momente sublima spiritualitate creştină, transmiţîndu-se iniţial sub forma tradiţiei orale - aspect confirmat atît în Sfînta Scriptură (unde, de pildă în Mt.26,30 şi în Mc.14,26, sînt menţionate explicit acele cîntece de laudă ce au precedat ieşirea pe Muntele Măslinilor), cît şi în Epistolele pauline şi în cele sobornicesti. Ulterior, iudeul Filo Alexandrinul şi romanul Pliniu cel Tînăr (în apologia trimisă lui Traian) evidenţiază de asemenea importanţa muzicii de cult pentru

./.

credincioşii creştini. Tot în acest sens, vom semnala şi mărturiile deosebit de preţioase ale unor mari scriitori bisericeşti (precum Tertulian, Clement Alexandrinul şi Eusebiu de Cezareea) şi cele ale unor Sfinţi Părinţi (în special Sf. Niceta de Remesiana, Sf. Vasile cel Mare şi Sf. Grigorie de Nyssa) ce reliefează fără echivoc funcţiile psalmilor şi imnurilor creştine în iconomia liturgică. Astfel, în tratatul "De Spectaculis" (29), Tertulian afirma că "dacă te desfată ideologia scenei, noi creştinii avem destulă literatură pentru aceasta, destule versuri, destule idei, destule cîntări, destule glasuri - nu legende, ci adevăruri, nu strofe, ci lucruri simple".

În fond, aşa cum semnala şi Preotul Prof. Dr. Ioan G. Coman în analiza doctrinei lui Teofil al Antiohiei (în vol. I al "Patrologiei"), "Fiinţa lui Dumnezeu, Providenţa, numele de creştin, învierea morţilor şi absurditatea miturilor păgîne pun problema raportului dintre credinţă şi ansamblul de elemente care se numeau şi se numesc cultură: mitologie, filosofie, ştiinţă, artă, muzică, etc. Credinţa e o mare putere de care noi ne slujim aproape continuu. Nici Dumnezeu şi nici învierea morţilor nu-s posibile fără credinţă, care nu exclude o anumită doză de raţiune. Actul credinţei şi acela al cunoaşterii prin credinţă nu-s posibile fără o purificare de patimi, o katharsis de pasiuni, principiu care va fi susţinut în toată epoca patristică." Acelaşi autor, în comentariul dedicat aspectelor eshatologice la Origen (în vol. II al "Patrologiei"), sublinia că, deşi cultura timpului nu înregistrase opere "exoterice" şi "esoterice", "apocatastaza e concepută ca un fenomen complex de purificare şi reintegrare în absolutul nematerial şi veşnic, filosofic vorbind, ca îndumnezeire prin frumuseţe şi bunătate în perspectiva teologică şi bisericească".

În sfîrşit, următorul citat din Eusebiu de Cezareea este - considerăm - pe deplin edificator în privinţa esteticii muzicii creştine (eminamente vocală) a primelor veacuri: "Îl lăudăm pe Domnul pe un psalterion viu. Armonia întregii suflări creştine e mai dragă şi mai plăcută Domnului decît oricare alte instrumente. Ţitera noastră este întregul trup al nostru, prin care sufletul cîntă un imn lui Dumnezeu" (apud Wladyslaw Tatarkiewicz, "Istoria esteticii", vol.2, pag.110).

./.

În căutarea ordinii arhetipale ("arhétypon") reliefate şi de Nichifor Patriarhul (în "Antirrheticus"), Părinţii greci ai Bisericii elogiază perenitatea frumuseţii absolute ca frumuseţe universală ("pánkalon") şi, în acelaşi timp, suprafrumuseţe ("hypérkalon") "mereu identică sieşi, nenăscută şi nepieritoare", acel "frumos suprasubstanţial" ("hyperoúsion kállos") definit prin expresia mixtă "armonie şi strălucire ("consonantia et claritas") utilizată de Pseudo-Dionisie Areopagitul în spiritul simbolismului multiplu (dezvoltat ulterior şi de Sfîntul Maxim Mărturisitorul în "Mystagogia").

Dincolo de aceste considerente pur estetice, vom puncta cîteva elemente definitorii ale muzicii paleo-creştine. Limitată aparent în domeniul procedeelor şi efectelor sonore (în spiritul ideii de purificare în raport cu arta păgînă), ea avea un caracter diatonic, rectiliniu, simplu şi luminos, eliminîndu-se în consecinţă modurile cromatice şi enarmonice (ce extrapolau "disonanţele"), precum şi anumite ritmuri păgîne, asimetrice, potrivite - după opinia lui Clement Alexandrinul - "doar pentru orgiile curtezanelor". Tot din această perioadă încep să se cristalizeze şi structurile liturgice (în limba greacă, inclusiv la Roma pînă în secolul al III-lea), Sfîntul Benedict stabilind ulterior (în secolul al VI-lea) imnurile adecvate pentru fiecare ceas al cultului monastic (de menţionat că ritualul ceasurilor a fost preluat din cultul mozaic). Începînd din secolul al IV-lea, instrumentele muzicale au fost interzise în bisericile bizantine, ca de altfel şi orice formă muzicală de factură hedonistă, decadentă, ispititoare prin caracterul ei senzual la desfrîu şi păcat. Formele sublime caracteristice muzicii creştine au fost iniţial dezvoltate din litaniile păgîne, ca şi din psalmii şi antifoanele ebraice (deci exclusiv din Orient), în spiritul aserţiunilor Sfîntului Ioan Gură de Aur: "Dumnezeu, cunoscînd neglijenţa oamenilor şi dorind să uşureze citirea Sfintei Scripturi, a adăugat melodii cuvintelor profetului".

Evenimentul istoric ce a permis dezvoltarea liberă a cultului creştin a fost marcat prin Edictul de la Mediolam (Milan), emis în anul de graţie 313 de împăratul Constantin cel Mare - act de importanţă majoră, confirmînd oficial triumful Spiritului asupra păgînismului şi scoţînd în afara legii crudele persecuţii anti-creştine. Cu această ocazie festivă, s-au compus numeroase imnuri de laudă Domnului - "Alleluia" - în special în comunităţile creştine din Siria şi

./.

Egipt. Dezvoltarea ulterioară atît de bogată a imnografiei (doxologiei) originale s-a bazat şi pe contribuţiile primilor trei mari compozitori creştini ce au activat în secolele IV-V: Sfinţii Părinţi Efrem Sirul (fondator al Bisericii Siriene), Niceta de Remesiana (episcop daco-roman considerat de marele istoric Vasile Pârvan drept "apostolul nostru naţional") şi Ambrozie (episcop al Milanului).

Astfel, definitorii pentru tradiţia Bisericii Siriene au fost şi cunoscutele "Memre" şi "Madrase" compuse de Sf. Efrem (306-373) într-o formă îmbinînd factura psalmodiilor ebraice cu structuri de natură responsorială (în refrene). Supranumit şi "chitara Sfîntului Duh" acest important autor patristic a contribuit în mod esenţial şi în reformularea ritmicii bizantine după principiul intensităţii silabelor - şi nu al duratei acestora, ca în scandarea ritmică greco-romană. În sfîrşit, el a adaptat şi o serie de texte ortodoxe unor imnuri compuse în sec. III de ereticul gnostic Bardesanes (din şcoala lui Valentin), care se servea de farmecul muzicii sale în acţiuni prozelitiste.

Activînd în aceeaşi perioadă - dar în Dacia Mediterranea, la Remesiana (astăzi Bela Palanka) - Sf. Niceta (aprox. 335-414) îşi desăvîrşea misiunea apostolică cu o exemplară dăruire duhovnicească, ce a fost evocată cu admiraţie şi în poemele lui Paulin de Nola.
În ceea ce priveşte activitatea sa muzicală intensă, aceasta este relevată atît prin tratatele sale ascetico-liturgice "De vigiliis servorum Dei" şi "De psalmodiae bono", cît şi prin aportul său interpretativ ("cîntăreţ inspirat" - "vates noster", după Paulin) şi - nu în ultimul rînd - componistic, ca autor incontestabil al binecunoscutului imn în proză ritmică "Te Deum laudamus". Răspîndirea şi influenţele acestui imn au fost extraordinare, atît în Orient cît şi în Occident, "Te Deum"-ul devenind o autentică şi indestructibilă punte între cele două Biserici creştine. Întîlnim astfel variante melodice - veritabile anamorfoze ale arhetipului iniţial - atît în "Liber usualis"-ul catolic, cît şi în diferitele imnuri bizantine, ca de pildă în toate formele româneşti ale "Condacului Naşterii Domnului". Remarcăm, în toate aceste cazuri de anamorfoză melodică, păstrarea structurilor intervalice de bază ale motivului originar şi dezvoltarea lor în traiecte sonore specifice epocii şi spaţiului cărora aparţin. Exprimînd un adevăr teologic şi muzical peren, universal, aceste splendide anamorfoze ale "Te Deum"-ului demonstrează o dată în plus o anumită unitate ipostatică a arhetipului şi variantelor sale aflate într-o relaţie specială, aşa cum, printr-o taină de nepătruns pentru mintea omenească, în Sfînta Treime fiinţa dumnezeiască cea una şi aceeaşi nu este împărţită în trei, ci ea se află întreagă în fiecare din cele trei Persoane dumnezeieşti.*)
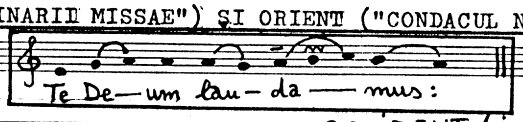
*) - după unii autori, această divină unire ipostatică stă şi la baza sistemului tonal, fiind exprimată şi prin relaţia "perihoretică" a treptelor principale (I-IV-V); interpretarea este eronată - prin poziţia subordinaţionistă.
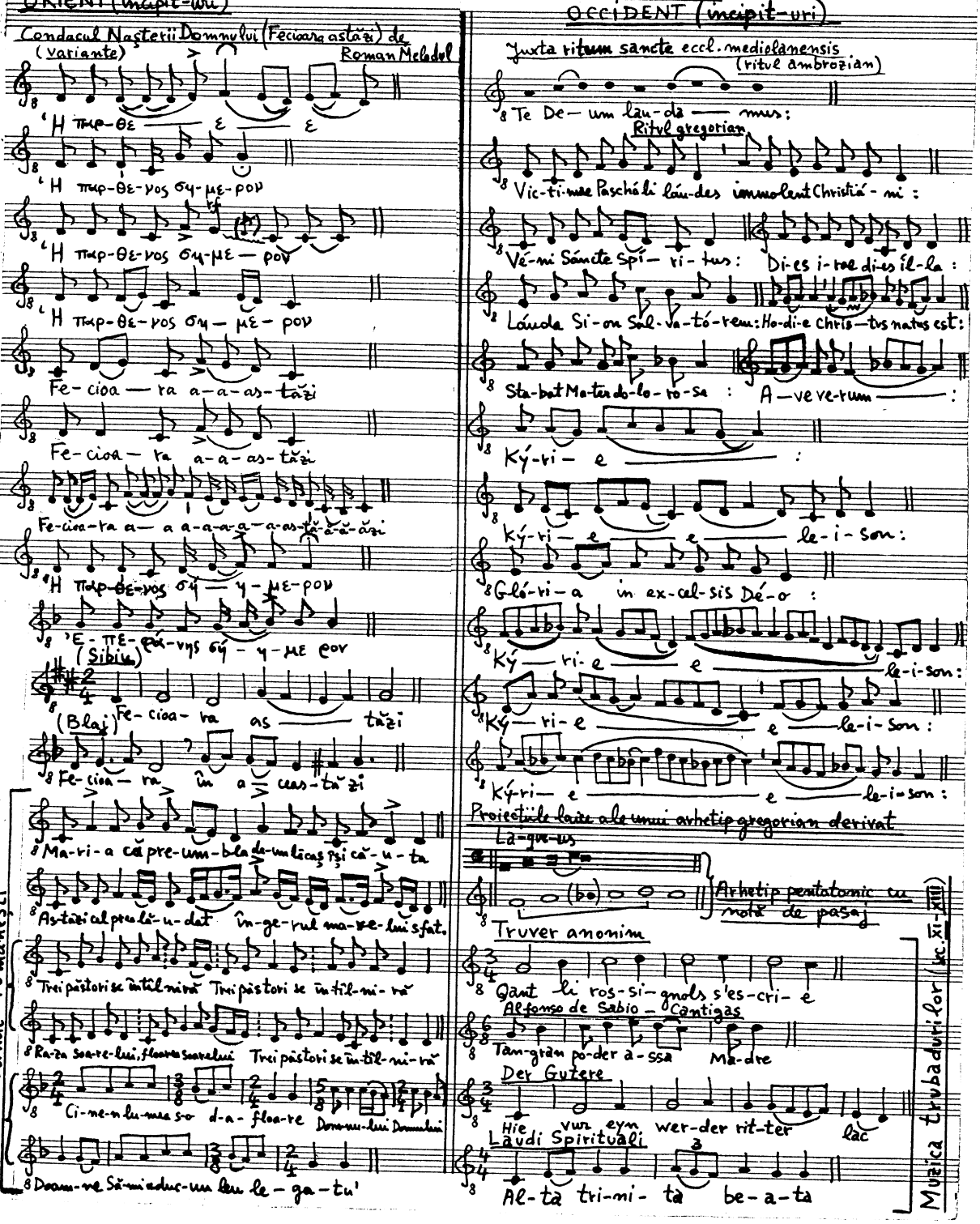
Fig. 13-

REZONANTE PSALTICE DACO-ROMANE

- ANAMORFOZE ALE MOTIVULUI "TE DEUM LAUDAMUS" DE NICETA DE REMESIANA

ÎN OCCIDENT ("CANTUS ORDINARII MISSAE") ȘI ORIENT ("CONDACUL NAȘTERII DOMNULUI") -





Evidenţiind continuitatea filonului motivic nicetian în muzica gregoriană şi în special în cea ortodoxă română (inclusiv în zona apropiată colindelor), Preotul I.D.Petrescu reliefează - în excepţionalul său studiu de muzicologie comparată "Condacul Naşterii Domnului" - tocmai absenţa oricăror influenţe străine în acest atît de bogat flux al variantelor anamorfotice cristalizate de-a lungul secolelor, flux "pe care atingeri superficiale - în nici un chip structurale - nu puteau să-l anihileze. Astfel ritmul şi contextura melodică, pe care le întîlnim în condacul "Fecioara astăzi", imnul "Te Deum", cum şi într'un nesfîrşit număr de colinde, cu variate nuanţe, sunt o dovadă irefutabilă a dăinuirii spiritualităţii artistice greco-romane în regiunile noastre, peste timp şi oameni" (a se vedea exemplul muzical ilustrat prin Fig. 13). Confirmînd această teză, muzicologul Dr. Octavian Lazăr Cosma subliniază - în "Hronicul Muzicii Româneşti", vol. I (pag. 63) - faptul că "prin Te Deum-ul lui Niceta deţinem o concludentă mărturie asupra configuraţiei cîntării latine a Daciei romane, cît şi a interferenţelor ce s-au stabilit între muzica creştină latină pregregoriană din toate ţările unde a existat şi muzica bizantină sau muzica populară a românilor. În acest cadru, cercetările ulterioare au un spaţiu de mişcare nelimitat şi putinţa susţinerii ideii că muzica Daciei romane a incrustat o tradiţie, înscrisă în contextul valoric de epocă şi circulaţie notorie, a cărei continuitate şi esenţă probează vitalitatea noastră muzicală."

Prin extraordinara sa contribuţie teoretică şi practică, Sfîntul Niceta a marcat un moment de răscruce în procesul definirii specificului muzicii creştine. Opera sa se poate astfel împărţi - după conţinut şi după scopul elaborării ei - în două direcţii fundamentale: cea catehetică (cuprinzînd "De diversis appellationibus"; catehismul descris de Ghenadie de Marsilia în "De viris illustribus" şi numit,de exegetul nicetian A.E.Burn,"Libelli instructiones"; "De ratione fidei"; "De Spiritu Sancti potentia"; "De Symbolo"; "De agni paschalis victima"), precum şi cea practică (incluzînd "Ad lapsam virginem libellus"; "De vigiliis servorum Dei"; "De psalmodiae bono"; imnul "Te Deum laudamus").

Dată fiind tematica propusă în acest studiu, ne vom opri la două dintre omiliile nicetiene cu finalitate practică, ce ne oferă o serie de date preţioase legate de stilul în care erau concepute şi interpretate cîntările bisericeşti în secolul al IV-lea după Hristos: "De vigiliis servorum Dei" ("Despre priveghere") şi "De psalmodiae bono" ("Despre folosul cîntării de psalmi"). Cele două predici alcătuiesc un corpus comun, fapt evidenţiat şi prin afirmaţia cu care Sfîntul Niceta încheie prima cuvîntare,"Despre priveghere": "Dar despre evlavia imnelor şi psalmilor,cît sînt de plăcuţi şi de primiţi de Dumnezeu, aş vorbi acum puţin, dacă o raţiune mai deosebită n-ar cere un alt volum; lucrul acesta, cu ajutorul lui Dumnezeu, va fi arătat în cartea următoare". La începutul celei de a doua cuvîntări,"Despre folosul

./.

cîntării de psalmi", Sfîntul Niceta revine asupra ideii enunţate în ultima frază din "Despre priveghere", arătînd că "cine îşi îndeplineşte făgăduiala îşi face datoria. Îmi amintesc că am făgăduit, cînd vorbeam despre farmecul şi folosul privegherilor, că voi trata în cuvîntarea următoare despre slujirea imnelor şi laudelor, lucru ce-l va face cuvîntul de faţă, cu vrerea lui Dumnezeu".

Păstrat în două versiuni (originalul şi o formă posterioară, deosebită prin unele adausuri, omisiuni şi referiri la opere apocrife, ca de pildă "Inquisitio Abrahae") şi editat pentru prima dată în anul 1723 (sub numele lui Nicetius de Trèves - sec. VI), tratatul "De psalmodiae bono" ("Despre folosul cîntării de psalmi") este structurat - după ideile enunţate şi demonstrate - în 14 secţiuni, avînd următorul conţinut:

- 1) expunerea temei: "despre slujirea imnelor şi a laudelor";
- 2) justificarea ei teologică, combătînd cu fermitate eresurile ce contestau necesitatea cîntării psalmilor şi a imnelor, în baza interpretării eronate a unor versete din Noul Testament (Efeseni V, 19-20);
- 3) recomandă călduros "cîntările duhovniceşti", invocînd un celebru verset din Vechiul Testament (Exodul XV, 1) şi precizînd că însuşi Moise, "conducătorul triburilor lui Israel, a organizat cele dintîi coruri", pentru ca, pe pragul morţii fiind, acelaşi personaj biblic "să repete o cîntare înfricoşătoare în Deuteronom";
- 4) evocă pasiunea pentru arta sunetelor a regelui David, cel ce "a potolit duhul cel rău ce lucra în Saul" nu atît prin puterea harpei sale, cît mai ales prin "chipul crucii lui Hristos, care era purtat tainic în lemn şi în întinderea coardelor";
- 5) reliefează funcţia meloterapeutică a Psalmilor lui David, prin care "pruncul îşi află hrana, copilul - ce să laude, adolescentul şi tînărul - dreptar pentru viaţă, bătrînul - model de rugăciune"; astfel, întreaga învăţătură a Legii, a Profeţilor şi însăşi Evanghelia sunt concentrate şi sublimate "într-o dulceaţă plăcută în acele cîntări";

./.

- 6) descrie extraordinara putere a muzicii de a reflecta, printr-o infinită paletă expresivă, toate ideile moralei creştine, în raport cu cele mai diferite stări umane;
- 7) precizează mesajul fundamental al cîntărilor religioase, dedicate exclusiv "slavei Creatorului" (conform Psalmului CL, 6 - "Toată suflarea să laude pe Domnul"), identificînd totodată sensul profund al muzicii în general şi al cîntărilor bisericeşti în special - acela de "jertfă a laudei duhovniceşti" (cf. Ps. XLIX, 24 - "jertfeşte jertfa laudei");
- 8) recomandă curăţirea conştiinţei celui ce, psalmodiind, laudă pe Domnul;
- 9) indică necesitatea eliminării - în actul (sacru al) interpretării psalmilor - a "celor materiale", adică şi a instrumentelor muzicale, pe care - spre deosebire de evrei - creştinii trebuie să le evite ("trompetele, citerele, chimvalele, timpanele"); interpretarea psalmilor în Biserică ar trebui deci să aibă un caracter exclusiv vocal, urmînd exemplul Mîntuitorului, Care "a cîntat imne împreună cu ucenicii Săi";
- 10) evocă obiceiul Sfinţilor Apostoli de a psalmodia (I Corinteni XIV, 26) - "Voi cînta psalmi cu duhul, dar voi zice un psalm şi cu inima";
- 11) recomandă, în consecinţă, insistent credincioşilor de a împlini "cu încredere mai deplină slujba imnelor", urmînd exemplele sfinţilor, profeţilor şi martirilor creştini;
- 12) subliniază efectul benefic pentru suflet al cîntării imnelor;
- 13) recomandă credincioşilor să cînte "nu numai cu suflarea, adică cu sunetul vocii, dar şi cu mintea", pătrunzînd deci sensul transcendental al celor cîntate; respinge interpretările exterioare, teatrale, declamate "în stilul tragedienilor"; reliefează necesitatea interpretării psalmilor cu pocăinţă,

./.

cu umilinţă şi - totodată - recomandă perfecţionarea tehnică a execuţiei muzicale omofone, prin omogenizarea intonaţională şi timbrală a unisonurilor vocale ("ca dintr-o singură gură" - cf. Daniil III, 21) în vederea obţinerii unei sonorităţi generale "îmbietoare şi armonioase";

-14) precizează, în final, importanţa deosebită - în contextul Sfintei Liturghii - a citirilor din Sfînta Scriptură, subliniind necesitatea ca toţi credincioşii să fie disciplinaţi şi "să păzească unitatea, fie că îngenunchează, fie în timpul cîntării, fie în timpul ascultării citirilor, fiindcă Dumnezeu iubeşte deopotrivă pe toţi oamenii şi, după cum s-a mai spus înainte, <<îi face să locuiască în casa Sa>>. Iar cei ce locuiesc în această casă, se spune în Psalm, sînt fericiţi, pentru că ei vor lăuda pe Domnul în vecii vecilor" (cf. Ps. LXXXIII, 5).

Sintetizînd, putem extrage (conform pertinentului studiu semnat de Preot Prof.Dr. Ştefan ALEXE în revista "Biserica Ortodoxă Română" Nr. 1-2/1957) următoarele idei fundamentale:

a) necesitatea apariţiei tratatului "De psalmodiae bono" la sfîrşitul secolului IV după Hristos;

b) considerarea cîntării bisericeşti ca jertfă adusă lui Dumnezeu;

c) calităţile cîntării bisericeşti - aportul sufletesc, acordul dintre cuget şi cîntare, evitarea efectelor teatrale, caracterul vocal (coral, deci comun), omofon şi uniform;

d) evaluarea foloaselor cîntării în comun.

La punctul 7 al omiliei, autorul evidenţia esenţa semantică a psalmodiilor: slăvirea Creatorului. Preluînd o interesantă teză a exegetului micetian A.E.Burn ("Niceta of Remesiana, His life and works", Cambridge, 1905, pag. CII), Preot Prof.Dr. Ioan G. COMAN afirmă (în "Scriitori bisericeşti din epoca străromână", Bucureşti, 1979,

./.

pag. 159) că, probabil, Sf.Niceta de Remesiana "a simțit nevoia unui imn ca <<Te Deum>>, în care e aceeași atmosferă de gîndire religioasă. Analogiile de gîndire și de formă între <<Te Deum>> și celelalte opere ale Sf.Niceta indică pe episcopul de Remesiana ca autor."

Cu toate acestea, paternitatea imnului a fost multă vreme discutată, unii istorici (Dom Paul Cagin, Dom Agaesse și E. Kähler) atribuindu-l în mod eronat fie Sf.Ambrozie (deși acesta utiliza în operele sale metrul ritmic și nu proza ritmică), fie Fer.Augustin (sau acestuia împreună cu Sf.Ambrozie, conform unei legende combătute însă într-o adnotare cuprinsă în vechea "Psaltire" a Bisericii din Salisbury), fie Sf.Ilarie, fie altui episcop cu numele de Nicetas, fie monahului Sisebut sau lui Abundius. Împotriva tuturor acestor ipoteze false emise de criticii negativiști, Pr.Prof.Dr. Ștefan Alexe aduce în plus următoarele argumente, în teza sa de doctorat dedicată acestui subiect:

- tratatele "De psalmodiae bono" și "De vigiliis" atestă faptul că marele autor patristic "se interesa în chip deosebit de cîntarea liturgică, fapt confirmat în repetate rînduri și de Sf.Paulin de Nola, care-și descrie prietenul ca pe un pasionat al cîntului, folosind acest mijloc în diferite ocazii și mai ales în activitatea misionară pentru convertirea <<barbarilor>> la învățătura Domnului nostru Iisus Hristos";

- exegetul A.E.Burn a semnalat o serie de identități conceptuale și, implicit, stilistice între "Te Deum" și celelalte opere ale Sf.Niceta de Remesiana, "din care desprindem că imnul <<Te Deum>> a fost alcătuit în aceeași atmosferă religioasă și într-un stil caracterizat prin scurtime, claritate și simplitate, calități remarcate de Ghenadie și Cassiodor, ceea ce pledează în favoarea Sf.Niceta ca autor al acestei piese";

- utilizarea unor anumite citate biblice în tratatul "De psalmodiae bono" demonstrează o dată în plus "unitatea strînsă dintre această lucrare și <<Te Deum>>. Este evidentă repetarea ideii <<Te Deum laudamus>> în

./.

unele versete ca: << Toată suflarea să laude pe Domnul >> (Ps.CL,5); << Lăuda-voi numele Dumnezeului meu cu cîntare şi-L voi preamări pe El cu laudă >> (Ps.LXVIII,34); << Lăudaţi pe Domnul, că bună este cîntarea, plăcută să fie Domnului nostru, lauda >> (Ps.CXLVI, 1); << Lăudînd voi chema pe Domnul şi voi fi mîntuit de vrăjmaşii mei >> (Ps.XVII, 4)".

În sfîrşit, referindu-se la punctul 13 din "De psalmodiae bono" (cuprinzînd o serie de recomandări de specialitate în domeniul elaborării şi interpretării muzicii psaltice la un nivel profesional), Pr.Prof.Dr. Ioan G. Coman afirma pe bună dreptate (în "Operele literare ale Sf. Niceta de Remesiana", pag. 222) că "aceste preciziuni nu sînt făcute de un diletant, ci de un cunoscător încercat şi, foarte probabil, chiar de un compozitor".

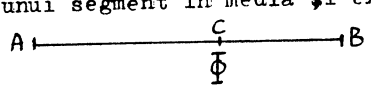
De altfel, în spiritul tuturor acestor argumente se pronunţă majoritatea teologilor ce au studiat opera acestei importante personalităţi patristice - ca de pildă: Dom Germain Morin, A.E.Burn, Dr.Heinrich Kihn, W.A.Patin, M.Schanz, J.Zeiller, Gerhard Rauschen, H. Leclercq, L.Duchesne, D.S.Balanos, Prof.Anton Baumstark, Rev.Maurice Frost şi Berthold Altaner.

Înainte de a analiza din punct de vedere morfologic structura muzicală a imnului "Te Deum laudamus", precizăm că metodologia aplicată se bazează atît pe principiul "anamorfozei sonore" (expus în prima parte a acestui studiu), cît şi pe cel - atît de cunoscut - al "secţiunii de aur"*).

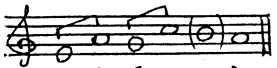
./.

*) - aplicat curent în proporţionarea operelor de artă vizuale, dar şi auditive, principiul "sectio aurea" exprimă "pulsaţia unei creşteri optime (omotetice, prin creşteri succesive) în doi timpi, cu două dimensiuni" (Matila Ghyka), fiind redat matematic prin "şirul lui Fibonacci" (1,2,3,5, 8,13,21,34,etc.), ca şi prin "numărul de aur" Φ (de la iniţiala numelui lui Fidias, ce a aplicat constant acest principiu de sorginte pitagoreică în opera sa). Numărul iraţional Φ se obţine din formula $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$, având valoarea (aproximativă) 1,6180339887...
În geometrie, "secţiunea de aur" este cunoscută ca medie proporţională, obţinută prin împărţirea unui segment în media şi extrema raţie:

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB} = \Phi$$

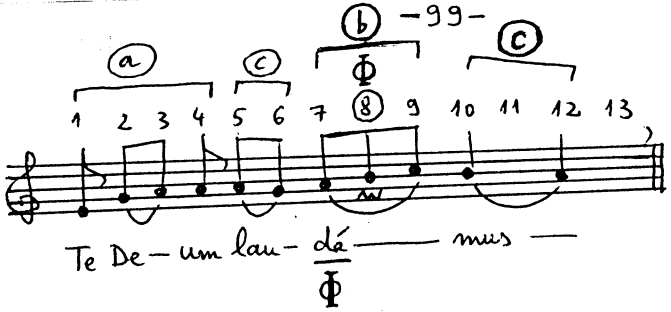


Imnul "Te Deum laudamus" este conceput în proză ritmică (în așa-numitul "Cursus Leoninus", utilizat de mulți scriitori bisericești din sec.IV-V) și cuprinde trei mari secțiuni: lauda Tatălui, mărturisirea Sfintei Treimi și invocarea Fiului - la care s-a adăugat ulterior o rugăciune de dimineață. Structura muzicală propriu-zisă este alcătuită din 31 de fraze dispuse antifonic, alternînd deci secvențele solistice ale oficiantului cu răspunsurile (refrenele) omofone ale corului. În acest sens, remarcăm construcția de factură repetitivă (uneori evolutivă), prezentînd în final și o anumită tendință spre rotunjirea formei de ansamblu printr-o quasi-repriză.

Analizînd motivul generator al imnului, remarcăm structura sa modală pre-pentatonică (la care se adaugă și un sunet de pasaj - ), avînd o dispoziție melodică ce reliefează intervalele constitutive de cvartă perfectă:  .

De altfel, în Fig.14 (pag. 99) am marcat prin acolade cele trei tipuri de formule constitutive ale imnului: a (cvartă perfectă ascendentă), b (două secunde (mare + mică) consecutiv ascendente) și c (secundă mare descendentă). Aceste formule (adevărate "cărămizi" ale edificiului sonor) le vom reîntîlni - variat dispuse - în toate proiecțiile anamorfotice ale acestui motiv cu adevărat universal (Fig.17 - "Pre Tine Dumnezeule Te lăudăm"; Fig.18 - "Fecioara azi", etc.). Armonia internă a proporțiilor acestui motiv perfect este evidențiată în Fig.14 (numărul de aur Φ punctînd apogeul desfășurării temporale pe optimea a 8-a din cele 13 - conform șirului lui Fibonacci), în Fig.15 (relevînd poziția "bazei" modale pe cel de-al 5-lea semiton din cel 8 constitutive - deci tot în conformitate cu șirul fibonaccian) și în Fig.16 (sintetizînd într-o matrice spațio-temporală datele de mai sus). Fig.19 (pag.100) ilustrează analogia profilurilor melodice ale incipit-urilor imnului "Te Deum laudamus" și ale anamorfozelor sale "Pre Tine Dumnezeule Te lăudăm" și "Fecioara azi".

%



[a), b) și c) = formule caracteristice]

Fig. 14 - "Sectio Aurea în coordonata Timp.

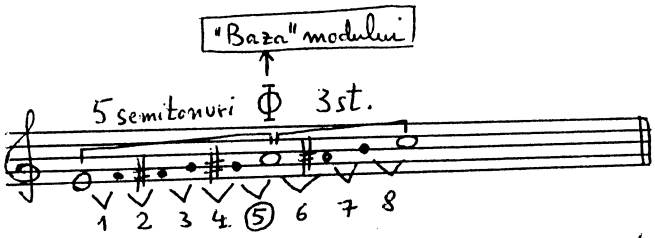


Fig. 15 - "Sectio Aurea în coordonata Spațiu.

Ordonata frecvențelor (= Spațiu)

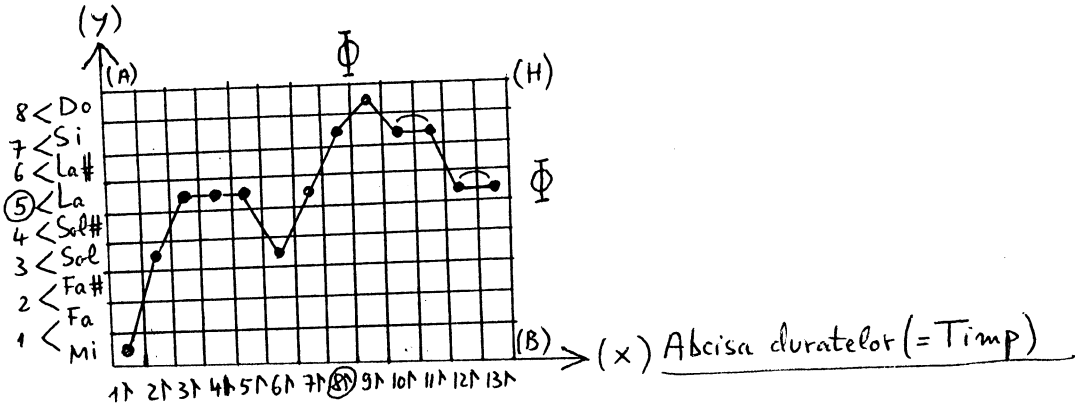
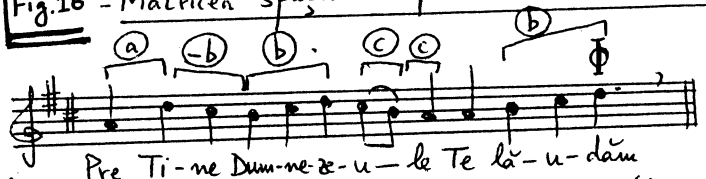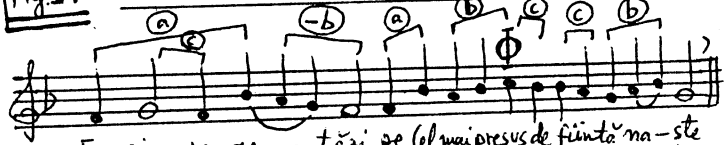


Fig. 16 - Matricea spațio-temporală a motivului "Te Deum laudamus"



[a), b) și c) = formule caracteristice
(-b) = recurența lui b)]

Fig. 17 - Imnul "Pre Tine Dumnezeule Te lăudăm" (incipit)



[a), b) și c) = formule caracteristice
(-b) = recurența lui b)]

Fig. 18 Condacul "Fecioara azi" (incipit)

-/-

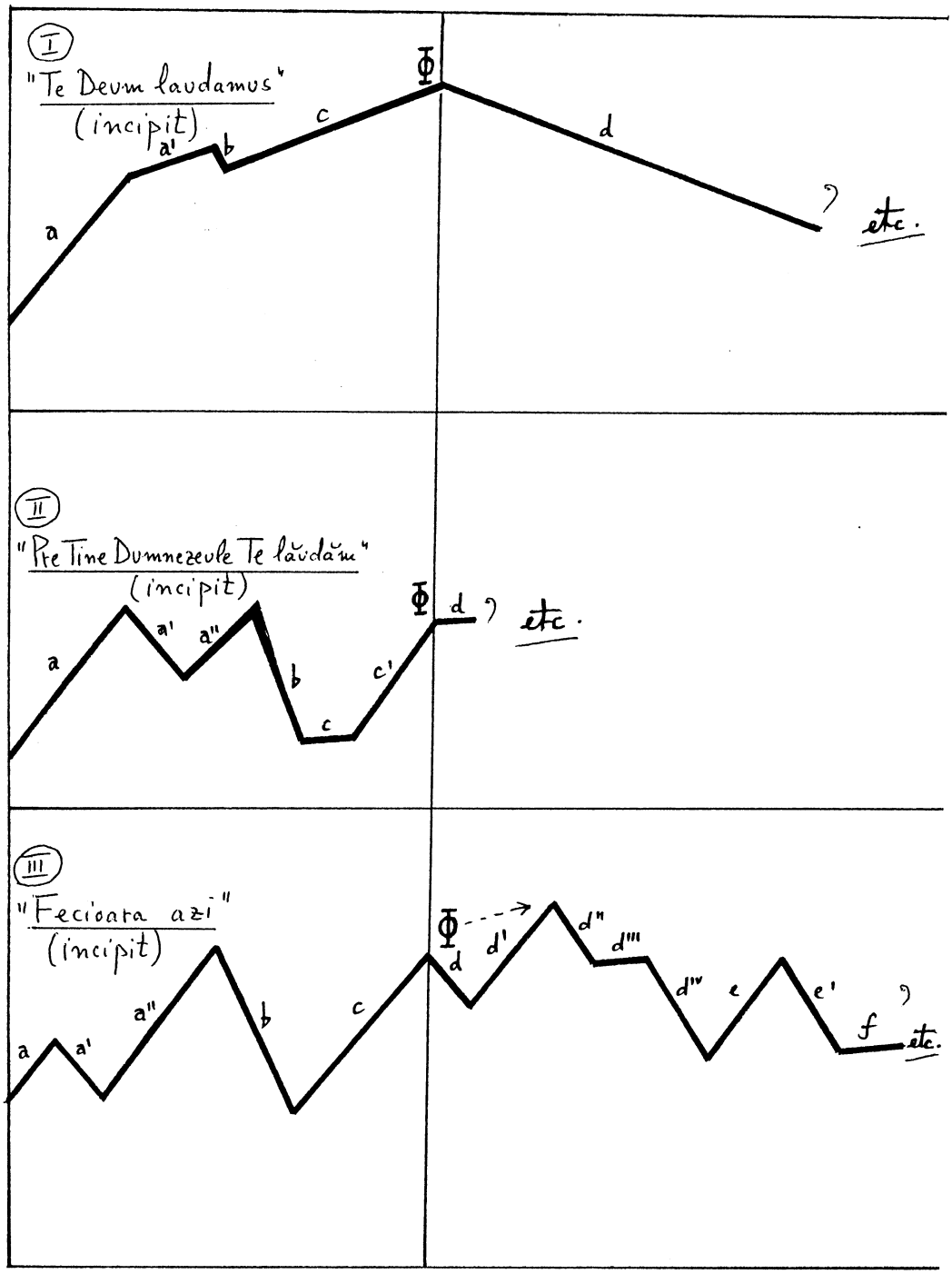


Fig. 19 - Analogia profilurilor melodice ale cîntărilor "Te Deum laudamus", "Pre Tine Dumnezeule Te lăudăm" și "Fecioara azi" (ultimele două reprezentînd proiecții anamorfotice ale primei).

În concluzie, subliniind importanța excepțională a operei teoretice și practice a Sfîntului Niceta în contextul ecumenicității patristice din secolele IV și V, Preotul Prof.Dr. Ștefan Alexe reliefa faptul că "la temelia învățăturii teologice și a activității misionare a Sfîntului Niceta de Remesiana a stat dragostea sa nețărmurită față de Dumnezeu și față de oameni. El a promovat ideile de pace și dragoste ca elemente indispensabile ecumenicității Bisericii. După Sfîntul Niceta, dragostea și pacea se transformă în comuniunea sfinților, care este Biserica, într-un necontenit imn de laudă adus lui Dumnezeu, așa cum reiese și din minunata cîntare << Te Deum laudamus>> ".*)

Cel de-al treilea mare compozitor psaltic din acea perioadă a fost Sfîntul Ambrozie, episcop al Milanului între anii 374-397. Introducînd în biserica occidentală liturghia după modelul patriarhilor orientali, el și-a adus și o importantă contribuție personală prin crearea unor imnodii și antifoane originale, dedicate principalelor sărbători ecleziastice.

Astfel, ca poet și compozitor cu totul remarcabil, acest Părinte al Bisericii Latine este autorul binecunoscutelor cîntări "Aeterne rerum Conditor", "Deus creator omnium", "Jam surgit hora tertia" și "Intende qui regis Israël". În fluxul continuu al evoluției muzicii bisericești occidentale, stilul ambrozian s-a impus ca un factor de tranziție între cel de inspirație orientală și melodica gregoriană sintetizată la sfîrșitul secolului al VII-lea. Acest proces eminamente anamorfotic este deosebit de interesant, exemplele de mai jos (Fig. 20-22, pag. 102) ilustrînd într-un mod pe deplin edificator rolul muzicii ambroziene în această subtilă "mutație genetică" intervenită la nivelul aparent neesențial al ornamentației sonore, dar care a avut consecințe majore în chiar planul ethosului muzical, delimitînd formal configurația melodică occidentală de cea orientală. Fenomenul "desprinderii" cîntului gregorian (Fig. 22) de cel bizantin (Fig. 20) s-a efectuat deci și prin intermediul imnodiei ambroziene (Fig. 21), în care recunoaștem atît ornamentația luxuriantă de sorginte orientală, cît și prefigurarea "ascetismului" melodic gregorian.

./.

*) "Sfîntul Niceta de Remesiana și ecumenicitatea patristică din secolele IV și V" - pag. 116)

Fig. 20 –

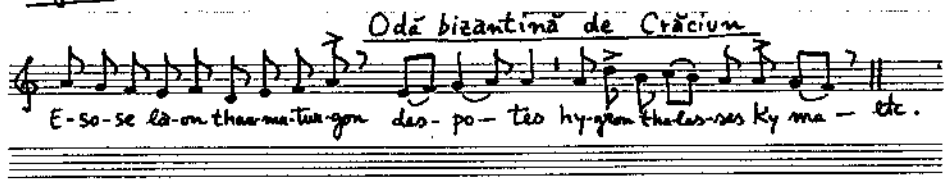


Fig. 21

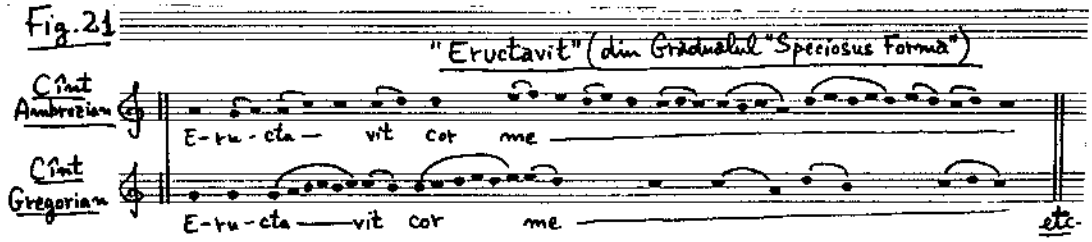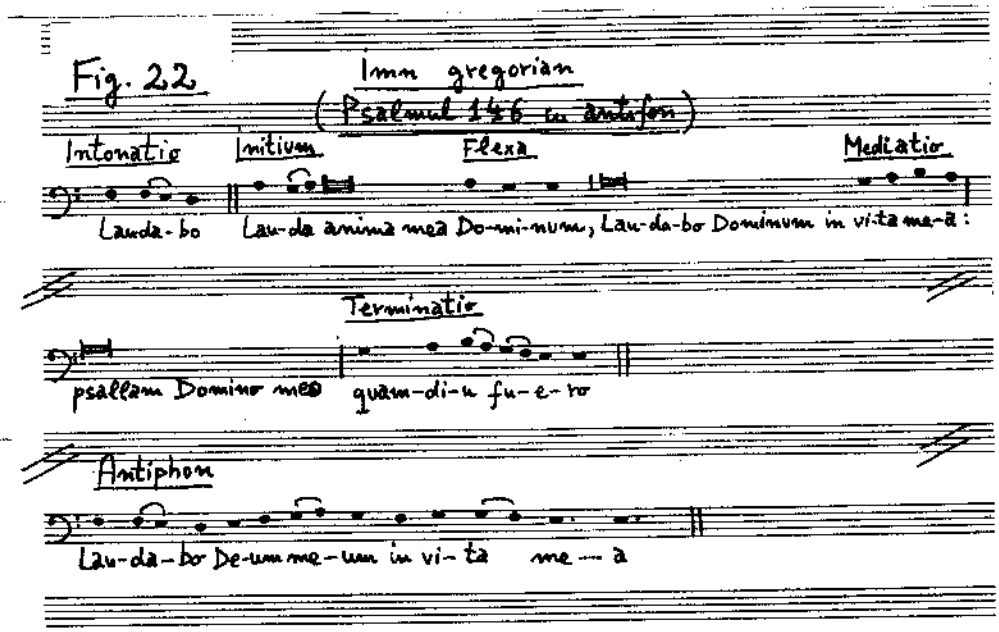


Fig. 22



./.

Această delimitare formală se va accentua în timp, prin dezvoltarea coordonatei orizontale (de factură "parlando rubato") în muzica bizantină şi a celei verticale (în sistem "giusto silabic") la cîntul gregorian, ce va cunoaşte evoluţiile polifonice ("punctum contra punctum") armonice ulterioare, caracteristice marilor epoci ale artei occidentale.

Dar, pentru înţelegerea plenară a naturii anamorfotice a acestei aparente disjuncţii între Orient şi Occident (punctată, în 1054, prin Marea Schismă), considerăm necesară detalierea problemei, printr-o analiză în paralel a trăsăturilor fundamentale ale paleo-creştinismului bizantin şi, respectiv, gregorian, în special în secolele VII-VIII, deci în momentul cristalizării particularităţilor.

Pentru a defini corect muzica bizantină - ca expresie a Bisericii creştine orientale -, vom încerca să decantăm în primul rînd datele istorice ce au marcat evoluţia Bizanţului în etapa ei iniţială. Fondat pe malul apusean al Bosforului, pe locul vechii metropole Megara, oraşul Byzantion*) a fost atestat încă din anul 660 înainte de Hristos şi a cunoscut o istorie zbuciumată, fiind cucerit succesiv de perşi (513 î.Hr.), de celţi (261 î.Hr.) şi de romani (69-79 d.Hr.). Distrus în anul 196 d.Hr. de Septimiu Sever şi refăcut ulterior de Caracalla, oraşul a fost - în perioada 268-290 - insistent atacat de goţi (în timpul lui Claudius Goticul). Sub Constantin cel Mare (306-337) oraşul va cunoaşte o dezvoltare fără precedent, devenind Noua Romă şi un adevărat simbol al creştinismului - eliberat de persecuţii prin celebrul Edict de la Milan (313). Restaurat, începînd din anul 324 şi declarat pe data de 11 Mai 330 capitală a Imperiului (numit, din 395, Imperiul Roman de Răsărit), Bizanţul va fi, pînă în anul 1453, "centrul politic, economic şi cultural al întregii lumi civilizate" (apud Prof.Dr.Emilian Popescu). Limba oficială pînă în secolul al VII-lea a fost latina, romanismul constituind astfel "unul dintre elementele de bază ale civilizaţiei bizantine" (apud Karl Krumbacher). Acest aspect deosebit de important ne oferă şi o explicaţie pe deplin plauzibilă a etimologiei

*) - nume de origine tracă, schimbat la 11 Mai 330 în Constantinopol şi, după 1453, în Istambul - nume derivat limba greacă: "εις τήν πολιν" =(merg)la capitală.

numelui propriu"ROMANIA" - semnificînd "pămînt roman", locuit de "roméi", "bizantini" fiind numiţi doar locuitorii capitalei. Menţionăm de asemenea că extrapolarea termenului de "bizantin" (în accepţiunea sa actuală) a intervenit mult mai tîrziu, în secolele XVI-XVII.

Dacă în primele şase veacuri creştine civilizaţia bizantină s-a dezvoltat în spiritul romanismului, începînd din secolul al VII-lea (mai precis, din timpul domniei împăratului Heraclius, 610-641) se remarcă impunerea elenismului ca filon principal, determinant în sfera tuturor activităţilor politice, religioase, sociale şi culturale. Această delimitare a constituit şi una dintre cauzele cele mai importante ale accentuării treptate a disensiunilor în raport (cu) Apusul, reflectate în plan religios prin apariţia iconoclasmului, a schismei şi a cruciadelor.

O altă coordonată esenţială în analiza noastră este cea a periodizării. Astfel, istoria bizantinologiei admite 3 etape principale: cea bizantină timpurie (sau romană tîrzie, 324-632), cea a Evului Mediu bizantin (subdivizată în epoca medievală timpurie - 632-1025- şi în epoca medievală tîrzie - 1025-1204) şi cea bizantină tîrzie (1204-1453, deci pînă la căderea Constantinopolului sub dominaţia turcească).

Bizantinologia muzicală, extinzînd aria culturală (neîntreruptă) pînă în zilele noastre, a stabilit un alt model de periodizare, sistematizînd acest veritabil fenomen artistic "in progress" tot în 3 etape distincte: cea a stilului paleo-bizantin (sec. IV-XI), cea a stilului medio-bizantin (sec. XII-XVIII) şi, în sfîrşit, cea a stilului neo-bizantin (din sec. XIX pînă în zilele noastre). "Grosso modo", dacă în etapa paleo-bizantină sînt cristalizate fundamentele, elementele "genetice" prin tehnica ecfonetică, în perioada medio-bizantină se va impune notaţia cucuzeliană, dezvoltîndu-se (uneori în mod exacerbat) cîntul melismatic ("cantus melismaticus"); un aspect de maximă importanţa este acela al apariţiei unor şcoli naţionale - bine delimitate stilistic - în cadrul aceluiaşi univers bizantin, un exemplu edificator în acest sens oferindu-ni-l activitatea prestigioasei Şcoli de la Putna (sec.XVI) în contextul inconfundabilei spiritualităţi româneşti, ce a reprezentat un autentic

./.

"Bizanț după Bizanț" (apud Nicolae Iorga) și în domeniul artei sunetelor. Reforma cîntului bizantin - inițiată la începutul secolului XIX de către Hrysant de Madytos, Hurmuz Hartofilax și Grigore Levitul - va aduce cu sine apariția stilului neo-bizantin, caracterizat prin sistematizarea foarte riguroasă a elementelor teoretice, prin esențializarea configurației melodice (dominate pînă atunci de o melismatică de multe ori inutilă) și, implicit, prin simplificarea notației cucuzeliene (ce devenise prolixă).

Revenind la stilul paleo-bizantin, remarcăm faptul că el corespunde - în planul istoriei bizantine - cu perioadele romană tîrzie și bizantină medievală timpurie, încadrate de anii 324 (mutarea capitalei Imperiului de la Roma la Byzantion) și 1025 (moartea împăratului Vasile II Bulgaroctonul). Luînd însă în considerare caracterul eminamente ecumenic al perioadei patristice (sec. I-VIII), putem afirma că, practic, stilul paleo-bizantin s-a impus de-abia în sec.VIII în plenitudinea caracteristicilor sale, perioada secolelor IV-VIII fiind una de acumulare și de cristalizare a elementelor specifice atît în Orient, cît și în Occident. Oricum, muzica paleo-bizantină se baza pe trei forme arhetipale: cîntările psalmodice (caracterizate prin raportarea solistului, ce interpreta psalmii, cu mulțimea credincioșilor, ce răspundea cu refrenuri ca "Aleluia" și "Kyrie eleison"), cîntările ecfonetice (definind un gen solemn, de tipul recitativului dramatic, cu mici inflexiuni melodice) și cele antifonice (distribuind alternativ discursul muzical celor două coruri participante).

Caracterul impunător al tuturor acestor cîntări era ilustrat în plan structural printr-un text muzical esențializat la formule melodice sobre, austere (așa-numitele "cantus simplex"). Ulterior, prin specializarea unor cîntăreți bisericești (melozi, imnozi, melurgi) în ambianța muzicii orientale, se va dezvolta cîntarea solistică, cu o melodică mai complexă și mai expresivă, determinînd contururi modale din ce în ce mai bine precizate. Aceste cantilene - avînd un

./.

caracter eminamente liric, meditativ - au constituit o formă predilectă a epocii lui Ioan Damaschin (676-749), cel(ce) a codificat și a sistematizat universul modal bizantin în celebrul "Octoih" (sau "Octoeh"), carte de cult ce cuprindea cîntări de Ioan Damaschin, Anatolie - patriarh de Constantinopol, Cosma Melodul, Teodor Studitul, Iosif Studitul, Teofan Graptul, Mitrofan de Smirna, împărații Leon Filozoful și Constantin Porfirogenetul. Această complexă culegere de cîntări era esențială în definirea specificității muzicii bizantine, așa cum "Gradualul" și "Antifonarul" din anul 595 al Papei Grigore cel Mare (cca 540-604) au marcat - prin unificarea și reorganizarea cîntărilor ambroziene, galicane și mozarabe - piatra de temelie a muzicii apusene.

Interferența cu melodica orientală a psaltichiei bizantine s-a manifestat printr-o cromatică, dar și printr-o ornamentație caracteristică, luxuriantă ("cantus ornatus"), într-un moment în care ethosul gregorian își esențializa melosul propriu, distilîndu-l în formulele fundamentale ("cantus firmus") ce-i pregăteau ascensiunea, acea explorare a verticalității polifonice. Mai tradiționalist, mai prudent în fața unor "inovații" ce i-ar fi putut periclita - în condițiile istorice date - identitatea ortodoxă, spiritul bizantin își definitivase deja în secolul al VIII-lea principalele coordonate teoretice și practice în domeniul muzicii - coordonate valabile și astăzi - prin cele patru ipostaze melodice de bază: cîntarea psalmodică (sau ecfonetică, reprezentînd recitativul liturgic), cîntarea simplă (sau irmologică, în tempo Allegretto), cîntarea cantilenică (sau stihirărică, în tempo Moderato) și cîntarea ornată (sau papadică, corespunzătoare tempourilor Lento și Adagio). Ca și în muzica antichității eline, modurile bizantine sînt de 3 tipuri: diatonice (modurile 1,4,5,7 "varis" și 8), cromatice (modurile 2 și 6) și enarmonice (modurile 3, 5"agem" și 7). Genului cromatic îi mai aparțin și unele moduri sintetice (modul "mușetar", ca și o serie de scări mixte cromatico-diatonice), iar genul enarmonic mai include două moduri complementare ("nisabur" și "hisar").

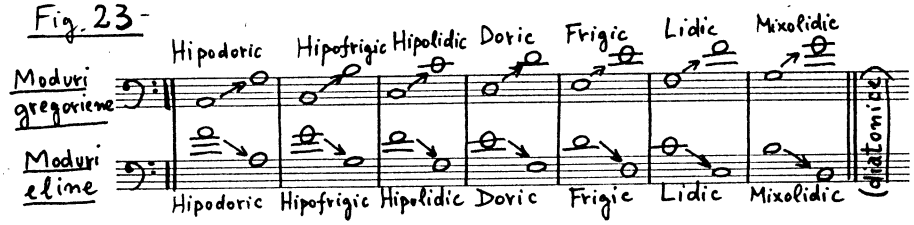
Procedeele componistice bizantine continuă tradiția muzicii antice grecești în tehnica modulației și în principiul "roții" ("trohos") de multiplicare a tetracordurilor constitutive. De asemenea, sînt preluate unele sisteme ebraice de dezvoltare muzicală (prin amplificarea unor figuri melodice individualizate ca "leit-motive", prin tehnici variaționale și prin centonizare - procedeu ce aplică în arta sunetelor tehnica decorativă a mozaicului, prin sintetizarea discursului sonor din formule și fragmente pre-existente în diferite alte cîntări), ca și o serie de elemente orientale specifice (improvizația și isonul). Referitor la tehnica centonizării, trebuie subliniat faptul că ea s-a păstrat și în "cantus planus"-ul gregorian.

./.

1.) Modalismul creştin
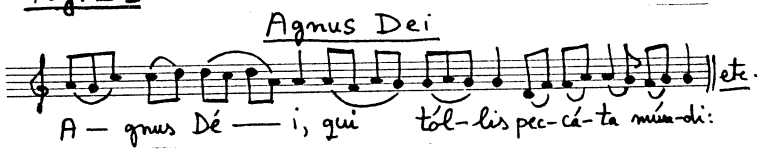
Întregul univers modal gregorian reprezintă, în fond, o anamorfoză, un "alter ego" (semantic) al celui bizantin, ambele sisteme proiectînd într-un plan superior şi în forme distincte experienţele antichităţilor iudaice şi eline. Modalismul gregorian a fost astfel dedus printr-o proiecţie anamorfotică ascendentă (atît în micro- cît şi în macro-structură) a scărilor diatonice greceşti:

Fig. 23 -



Eliminînd relaţiile intervalice disonante (în accepţiunea tradiţională, adică cele numite de greci "diafone"), (compozitorii gregorieni) au redus în practică chiar şi heptatonismul diatonic enunţat teoretic, la formule melodice consacrate (şi multiplicate prin centonizare) - formule ce aveau structuri pentatonice şi chiar pre-pentatonice (de fapt, un fel de sub-mulţimi modale).

Fig. 24 -



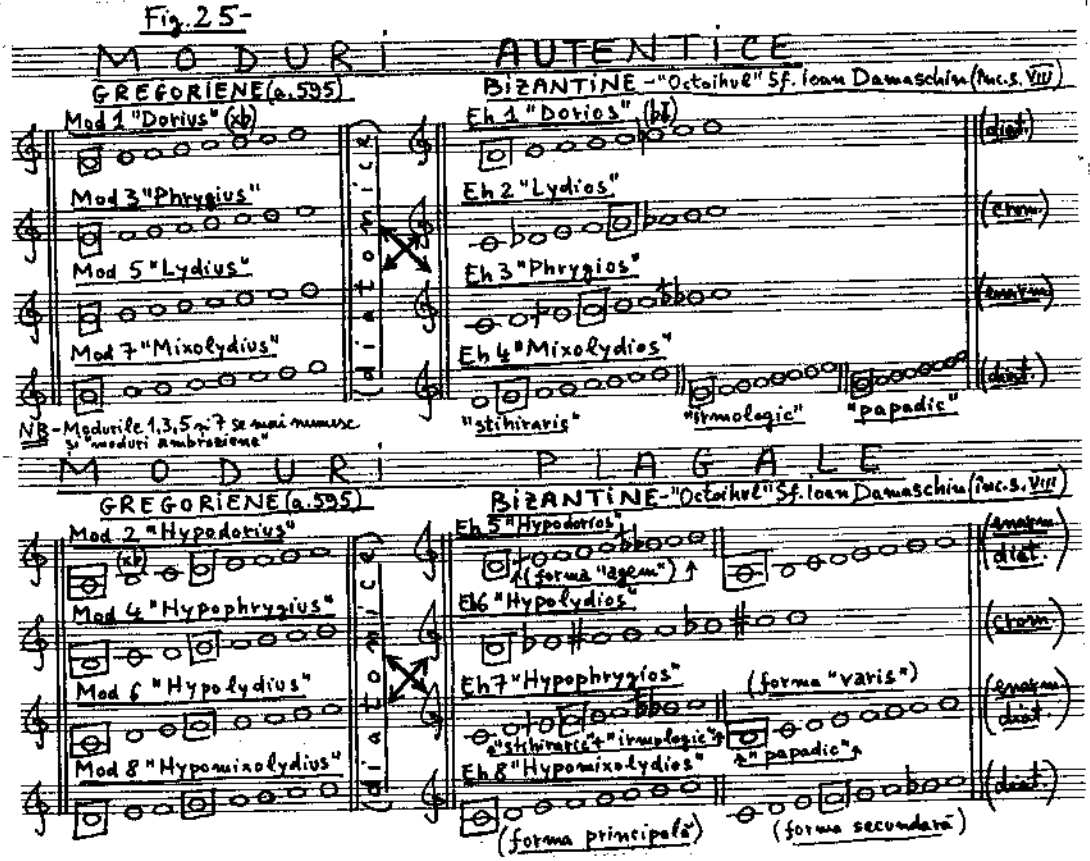
Aceste scări pentatonice erau determinate prin reducerea în spaţiul unei octave a unui şir de 5 cvinte sau de 5 cvarte, deci se bazau pe intervalele "simfone" (perfect consonante) ce au generat şi "organum"-ul, acea primă formă de polifonie gregoriană iniţiată în secolul al IX-lea, spre sfîrşitul epocii carolingiene.

Juxtapunînd sistemele modale gregorian şi bizantin, vom obţine o imagine deosebit de interesantă, ce evidenţiază cele două coordonate definitorii ale unui proces anamorfotic sonor: identitatea fondului (de

./.

fapt, a supra-sistemului referențial) și diversitatea formelor.

Fig. 25-



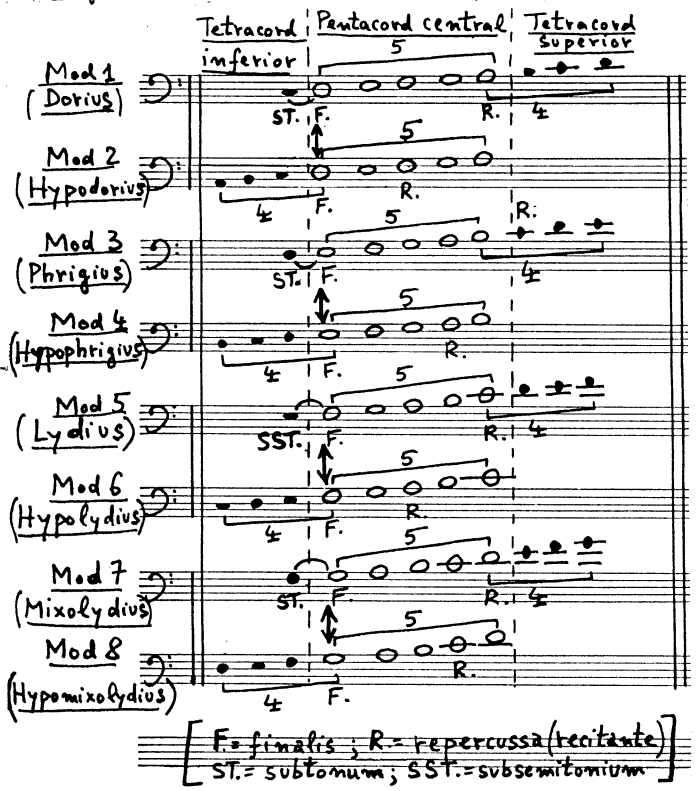
Remarcăm astfel numeroase "coincidențe" cu totul neîntîmplătoare, de la structura identică a unor scări fundamentale - ca de pildă modul Doric, avînd aceeași constituție atît în ipostaza sa gregoriană cît și în cea bizantină ascendentă (ambele urmînd formula Doricului grecesc) - pînă la adoptarea aceleași scheme de sistematizare a modurilor (autentice: Doric, Frigic, Lydic, Mixolydic; plagale: Hypo-Doric, Hypo-Frigic, Hypo-Lydic, Hypo-Mixolydic).

Diferențele formale apar la nivel micro-structural, chiar și aici respectîndu-se însă principiul generator al tetracordurilor (și pentacordurilor în muzica gregoriană) înlănțuite - "roata" ("trohos"). Totuși, ethosurile diferă uneori substanțial, ca o consecință directă a rigurozității diatonismului gregorian ce nu coincide cu complexitatea sistemului modal bizantin, incluzînd toate cele trei genuri ale antichității eline - diatonic, cromatic și enarmonic.

/.

Spre deosebire de sistemul bizantin, constituit exclusiv prin multiplicarea tetracordurilor (de toate genurile, aşa cum am arătat mai sus), în cel gregorian geneza modurilor (în ipostazele autentic/plagal) se produce prin cuplarea a două tetracorduri (diatonice) la extremităţile unui pentacord (de asemenea, diatonic):

Fig. 26 -



În legătură cu particularităţile de cîntului gregorian, ar mai fi de semnalat două aspecte determinate de factori de natură teologică (dogmatică). Astfel, pentru purificarea artei sunetelor de orice influenţă a răului, a Satanei (asimilate, în hermeneutica muzicală a timpului, intervalului de cvartă mărită, ca şi vocii feminine, considerate drept o manifestare a senzualismului şi deci a ispitei), s-au impus următoarele măsuri de exorcizare a discursului sonor:

- cromatizarea inferioară a sunetului si becar spre si bemol, evitîndu-se astfel disonanţa cvartei mărite fa-si, numite şi

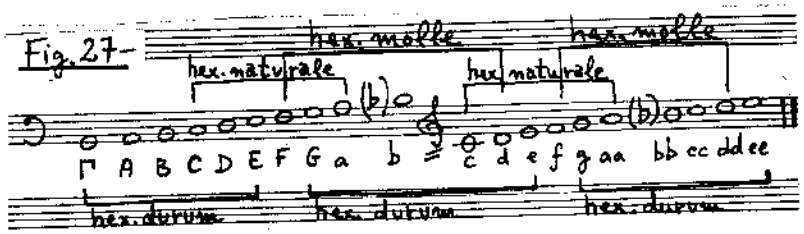
./.

"diabolus in musica";

- eliminarea vocilor feminine din cîntul gregorian, conform celebrului precept "Mulieres in ecclesiis taceant" (I Cor. XIV, 34), precept ce aplica, de fapt, o recomandare mai veche a Sfintei Scripturi - "Cu femeia cîntăreață să nu fii adesea, ca nu cumva să te prindă cu meșteșugurile ei" (Înțelepciunea lui Isus Sirah 9, 4).

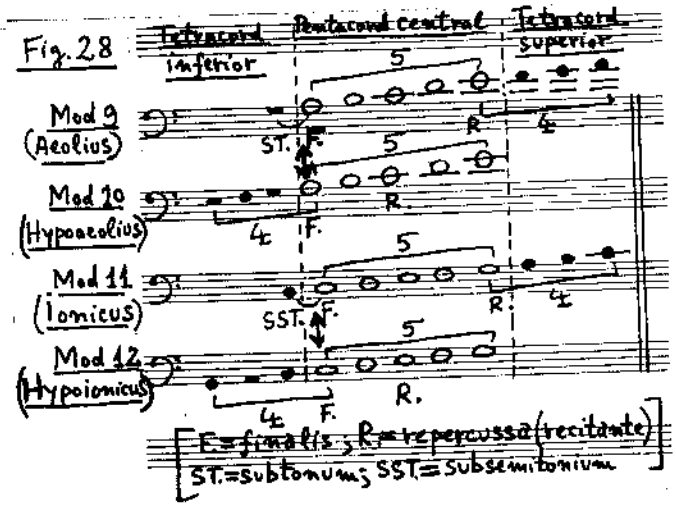
În sfîrșit, referitor la modalismul creștin, trebuie remarcat faptul că, dacă în Orient "Octoihul" din secolul VIII al Sf. Ioan Damaschin definitivase structura sistemului modal bizantin, în Occident reforma gregoriană a fost desăvîrșită (de-abia) în secolul al XVI-lea de Henricus Loritus Glareanus, cunoscînd în prealabil și contribuția lui Guido d'Arezzo (secolul al XI-lea), care - în tratatul "Micrologus" - divizase diapazonul de 20 de sunete al "cantus planus"-ului în șase moduri hexacordice.

Fig. 27 -



Codificarea finală a lui Glareanus - expusă în tratatul "Dodekachordon" - implică completarea celor 8 moduri gregoriene cunoscute cu încă 4 noi scări modale: Aeolius și Ionicus (ca moduri autentice) precum și Hypoaeolius și Hypoionicus (ca ipostaze plagale):

Fig. 28



Ulterior, în urma interferenţelor cu diatonismul popular, cele 12 moduri ale lui Glareanus (reprezentînd stadiul maxim de dezvoltare a modalismului medieval în Occident) se vor reduce la 7 moduri formate pe treptele naturale ale scării muzicale heptacordice: Ionicus, Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius, Aeolius şi Locrius.

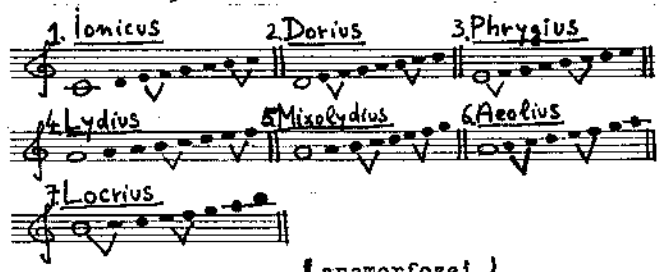


Fig. 29 -

Aceasta reprezintă ultima fază a anamorfozei modalismului creştin de sorginte elină, proces realizat într-un arc temporal de peste două milenii, dar implicînd şi influenţa unor civilizaţii chiar mai vechi (culturile muzicale iudaică şi hindusă). Încheind (prin minunata şcoală polifonică renascentistă) experienţa multi-milenară a modalismului, muzica europeană va păşi în noua zodie a tonalismului, ce a derivat însă tot din gîndirea modală. Nu insist asupra importanţei covîrşitoare a limbajului tonal pentru muzica cultă în general şi pentru cea sacră în special. Referindu-mă strict la evoluţia diacronică a fenomenului, voi menţiona următoarea etapă (dizolvantă şi distructivă) marcată prin atonalismul primei jumătăţi a secolului XX, o deplorabilă decădere a artei sunetelor în utopiile unui raţionalism morbid, expresie a unei "gîndirii" materialist-dialectice (ce) încerca să impună un execrabil "comunism al sunetelor" ca limbaj sonor "internaţionalist" (depersonalizat în planul ethosului) şi ateist (negînd funcţionalitatea tonală şi deci, implicit, şi dimensiunea transcendentală a muzicii (revelaţia), pe care o înlocuia printr-un banal joc de aritmetică elementară, cu "serii" de sunete (disonante şi) lipsite de sens). În ciuda imensei publicităţi şi a unor incredibile presiuni făcute de membrii sectei "atonaliste", de orientare gnostică şi hiliastă (după pretenţiile iniţiatorului ei, care îi prevăzuse 1.000 de ani de glorie),

./.

erezia, ca orice erezie, a fost efemeră (a durat mai puţin de 50 de ani), iar muzica a revenit la matca fundamentală a unui modalism regenerator.

Mi-am permis acest excurs în istoria contemporană a muzicii tocmai pentru a evidenţia extraordinara importanţă a modalismului creştin format în perioada patristică, modalism ce ne oferă (şi) astăzi, în ambele sale ipostaze perene - de factură bizantină şi, respectiv, gregoriană -, calea sacră a unei reînvieri în spiritul şi litera Legii supreme a Domnului nostru Iisus Hristos !

Înainte de a sintetiza concluziile acestei analize, considerăm oportună completarea imaginii ethosului muzical creştin din epoca patristică prin trei elemente subsidiare dimensiunii modale: ritmica, semiografia şi formele muzicale paleo-creştine.

2.) Ritmica muzicii creştine

În coordonata ritmicii, experienţa bizantină demonstrează o benefică libertate conceptuală, o eterogenitate a structurilor, prin raportarea formulelor ritmice la durata etalon (utilizîndu-se procedee diminutive şi augmentative), la sistemul de accente tone şi atone (transplantînd ritmurile clasice greceşti - formate din longa/makros şi brevis/vrahis - în lumina principiului silabelor accentuate şi neaccentuate iniţiat de Sf. Efrem Sirul) şi la tempoul cîntărilor (prin delimitarea celor patru categorii de mişcări, de natură recitativă, irmologică, stihirdrică şi papadică).

./.

În același timp, în muzica gregoriană se dezvoltă un sistem ritmic paralel, determinat de valorile egale ale formulei fundamentale "cantus planus" (echivalenta occidentală a formulei bizantine "cantus simplex" sau "sintomon melos"). Conceptul ritmic era și aici liber, inițial materializat prin forme monodice nonmensurabile, centrate pe etalonul universal al timpului prim ("hronos protos"), ca element referențial și pentru primele două categorii (principale) de ritmuri derivate: prozodice (bazate pe alternanțele silabelor accentuate și neaccentuate - în accepțiunea dată de Sf. Efrem Sirul - și generînd ritmuri silabice și silabico-melismatice) și, mai tîrziu (sec. IX), neumatice (divizînd timpul prim în celule ternare și binare monoritmice ce alternau liber - fapt ce marchează începutul (procesului) de subordonare a configurației prozodice fluxului muzical specific, expresiei muzicale). Tot în această ordine de idei, menționăm și alte două categorii ritmice secundare: cadența "mora vocis" (notată prin semnul ✱ , avînd efectul unei coroane moderne și deci o semnificație aparte în conturarea sintaxei melodicii gregoriene) și ritmul de incizã (sau de tăietură, implicînd repartizarea ritmului prozodic la nivelul macro-structural al elementelor care compun fraza muzicală - deci, proiecția anamorfotică de la scara morfologiei literare la cea a sintaxei sonore, prin trei modele de sinteză derivate din principiul "arsis/thesis", sau elan/rezolvare). De menționat că, precizîndu-și anumite structuri ritmice modale și proporționale specifice, acest sistem eminamente monodic (asimilat, în sec. VII-XIII, și cu direcția "Ars Antiqua") va evolua - grație tehnicii polifonice dezvoltate în Occident - în sensul perfecționării coordonatei referențiale a proporționalității duratelor și, implicit, a formelor mensurabile, definind astfel baza teoretică a Renașterii muzicale inaugurate, în sec. XIV, cu celebra școală "Ars Nova". Această importantă evoluție a ritmicii occidentale se datorează și contribuțiilor teoretice remarcabile (în spiritul silogisticii promovate de teologia scolastică medievală) ale lui Pierre de Francon de Cologne ("Ars cantus mesurabilis", cca 1260), Walter Odington ("De speculatione musices", cca 1280), Pierre de la Croix, Hyeronimus de Moravia, Joannes de Muris, Francon de Paris, Adam de Fulda și mai ales Philippe de Vitry ("Ars Nova", 1320).

./.

Fig. 30 -

- DIAGRAMA RAPORTULUI ANAMORFOTIC ORIENT-OCCIDENT ÎN RITMICA MUZICII

PSALTICE CREȘTINE (SEC. I - XV) -

Ritmuri monodice nemensurabile

Irmos bizantin - cantus simplex — ORIENT + OCCIDENT

[Oda 9 din Protos Canonul 10 / cf. MMB Transcripta VI, pag. 74] (sec. I - VIII)

(1) Χαί- ροις πάν- α — γνε θε- ο- δέ- γγου Μα- ρί- α (2) Χαί- ροις ά- χραν- τε τῶν πε- πτω- κό- των βά- θος

Antifon gregorian - cantus planus

[Magnificat - Antifon pentru Sf. Martin / transcriptie din Sarum, pag. 586]

(3) pro- phe- tis Com- par a- pos- to- lis Con- ser — tus prae — su- lum gem- ma

ORIENT (sec. VIII →)

Ritm în mișcare recitativă

["Aitisis ke ekfonisis"] *)

An- ti- la- vu, so- son, e- le- i- son

Ritm în mișcare papadică

["Kekragária" de Petru Lampadariu] *)

Ky — ri — e —

Ritm în mișcare stihiarică

["O. Uranos" de Ioan Damaschin] *)

O u- ra- nos — ke i ghi — si- me- ron

Ritm în mișcare irmologică

["Odă bizantină" din jurul anului 1.000] *)

Deŭ- te pŏ- mă pí- o- mem Ke- mòn ǯK ĕK

(A —)

OCCIDENT (sec. VIII - XV)

Ritmuri Monodice

Ritm silabic

[Psalmul 116 (din "Graduale")] *)

La- u- da- te Do- mi- num om- nes gen- tes

Ritm silabico-melismatic

["Kyrie eleison"] *)

Ky — ri — e e — le- i- son :

Ritmuri Polifonice

Canon deschis (Trinus in una) de Bernabei *)

Ho — sti- as et pre- ces ti- bi Do- mi- ne

[+ = diapente (vocea II 5↑); ++ = diapason (vocea I 8↑)]

"Agnus Dei" din "Missa Notre Dame" de Guillaume de Machault *)

A — A — gnus —

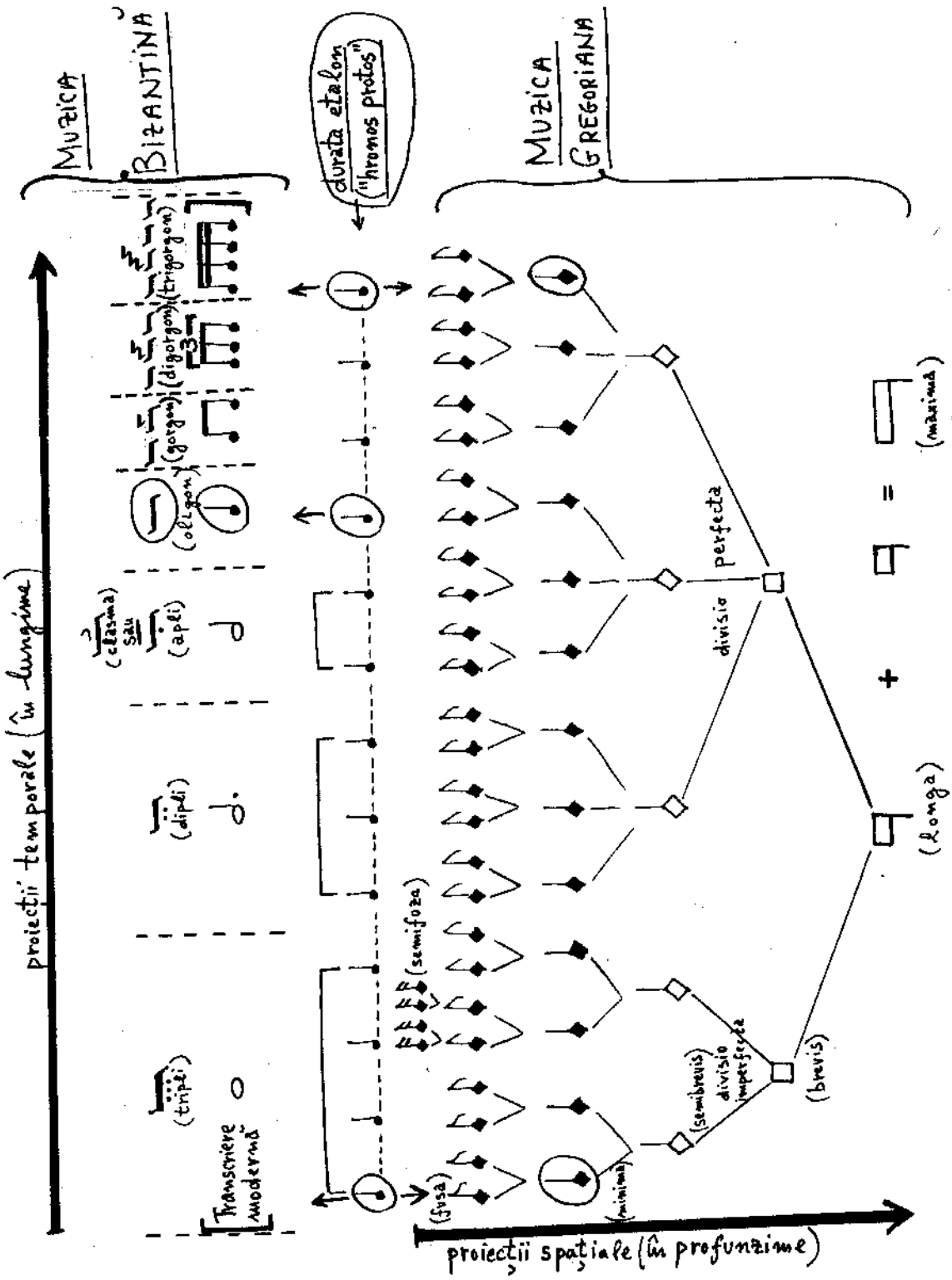
A — gnus —

A — gnus —

A — gnus —

*) Lucrările exemplificate sînt expuse în transcriere modernă.

Fig.31- ANAMORFOZELE DURATELOR BIZANTINE ŞI GREGORIENE ÎN RAPORT CU ETALONUL UNIVERSAL AL TIMPULUI PRIM ("HRONOS PROTOS")



3.) Apariţia şi dezvoltarea semiografiei muzicale creştine

Motto:
"Restat,ut arbitror,musicorum voluptas: habes organum ex diversis fistulis,sanctorum apostolorum, doctorumque omnium ecclesiarum,aptatum quibusdam accentibus, gravi, acuto et circumflexo, quod musicus ille Dei Spiritus, per Verbum tangit, implet et resonat."
(Patrol. Lat., LI, 856 - sec. V, predică anonimă)

În amplul proces al cristalizării sistemelor semiografice specifice, consacrate - cu precădere, după 1054 - în cele două ipostaze fundamentale, complementare ale culturii muzicale creştine, epoca patristică a avut un rol esenţial tocmai în sintetizarea modalităţilor optime de notare a unor creaţii psaltice originale, din ce în ce mai complexe şi avînd particularităţi tot mai clar definite atît în aria orientală cît şi în cea occidentală.

Astfel, primul sistem adoptat de toţi creştinii a fost cel ekfonetic, ale cărui izvoare se află în scrierile cuneiforme sumeriene, în semiografia iudaică (în acest sens, elocvente sînt asemănările unor manuscrise muzicale eseniene, găsite la Marea Moartă, cu anumite scrieri paleo-bizantine - aspect reliefat de cercetătoarea Raîna Palikarova-Verdeil), în semnele prozodice greceşti (stabilite în jurul anului 180 î.Hr. de Aristofan din Bizanţ şi adaptate pentru recitarea expresivă a Sfintei Scripturi către Herodiamus şi de alţi didascali elini încă din secolul al II-lea d.Hr.) şi în codurile muzicale ale sectei manicheene din secolul al III-lea (conform manuscriselor descoperite în localitatea chineză Turfun, din deşertul Gobi, în care se evidenţiază unele formule de vocalizare centrate pe repetarea silabelor "iga" şi "igga", ca şi în vechile psalmodii siriene şi bizantine).

Bazat pe o serie de semne specifice declamaţiei - în primul rînd, pe accentele* ascuţit (/) şi grav (\) (întîlnit şi în notaţia masoretică), sistemul ekfonetic s-a răspîndit în lumea creştină în special după Edictul de la Milan (313) emis de împăratul Constantin cel Mare - act de importanţă majoră, ce a oficializat creştinismul, eliminînd riscurile sîngeroaselor persecuţii

*)-"accentus"<= "ad cantus"

(ce determinaseră caracterul secret şi eminamente oral al cultului în primele trei secole). Etapa scrierii ekfonetice a cunoscut trei faze (perioada arhaică - sec. IV-IX, cea clasică - sec. X-XIII şi cea de decadenţă - sec. XIII-XV), rolul acestui sistem de notaţie fiind încă controversat. Astfel unii specialişti îi acordă exclusiv o funcţie mnemonică (considerînd semnificaţiile accentelor prea vagi, prea generale), în timp ce alţii (Grigore Panţiru) susţin că semiografia ekfonetică era foarte precisă, sensurile reale ale semnelor nefiind încă decodificate complet de cercetătorii contemporani. În orice caz, importanţa acestui prim sistem este deosebită pentru cultura muzicală creştină, atît prin anumite elemente specifice transmise pînă în zilele noastre în cărţi (evangheliare, lecţionare, probetologhii) şi cîntări bisericeşti (ecteniile, ecfonisul), cît mai ales printr-o serie de principii ce au stat la baza dezvoltării notaţiei diastematice.

Construit pe ideea raportului intervalic, sistemul diastematic a apărut în secolul al VI-lea, cunoscînd o evoluţie anamorfotică prin notaţiile paralele neumatică şi bizantină. Astfel, în Occident, scrierea neumatică ("neuma"*) < "pneuma"= vînt, suflet - în limba greacă) s-a dezvoltat din accentele ekfonetice ascuţit ("virga" sau "virgula") şi grav ("punctum"), ce aveau iniţial o funcţie mnemonică şi sensuri destul de aproximative, desemnînd doar relieful general al discursului sonor (totuşi, unele manuscrise din acea perioadă precizează semitonurile şi notele ornamentale). Liturghia avea încă un caracter preponderent oral, utilizîndu-se o formă de improvizaţie controlată prin centonizare - tehnică preluată însă din Orient. Dar, spre deosebire de episcopii tradiţionalişti (fideli Sfinţilor Părinţi din Orient), sacerdoţii occidentali vor căuta să realizeze o codificare cît mai precisă a cîntului, în scopul canonizării unificării şi centralizării muzicii bisericeşti. De altfel, şi Isidor de Sevilla afirma că sunetele "mor" dacă nu sînt memorate. Acest proces de perfecţionare a codificării sunetelor s-a desfăşurat în mai multe etape succesive, printre care amintim: introducerea benzilor verticale cu puncte de

*) Unii cercetători consideră că, etimologic, termenul nu derivă din "πνεῦμα" (suflu), ci din "νόμος" (regulă, mod, cîntare).

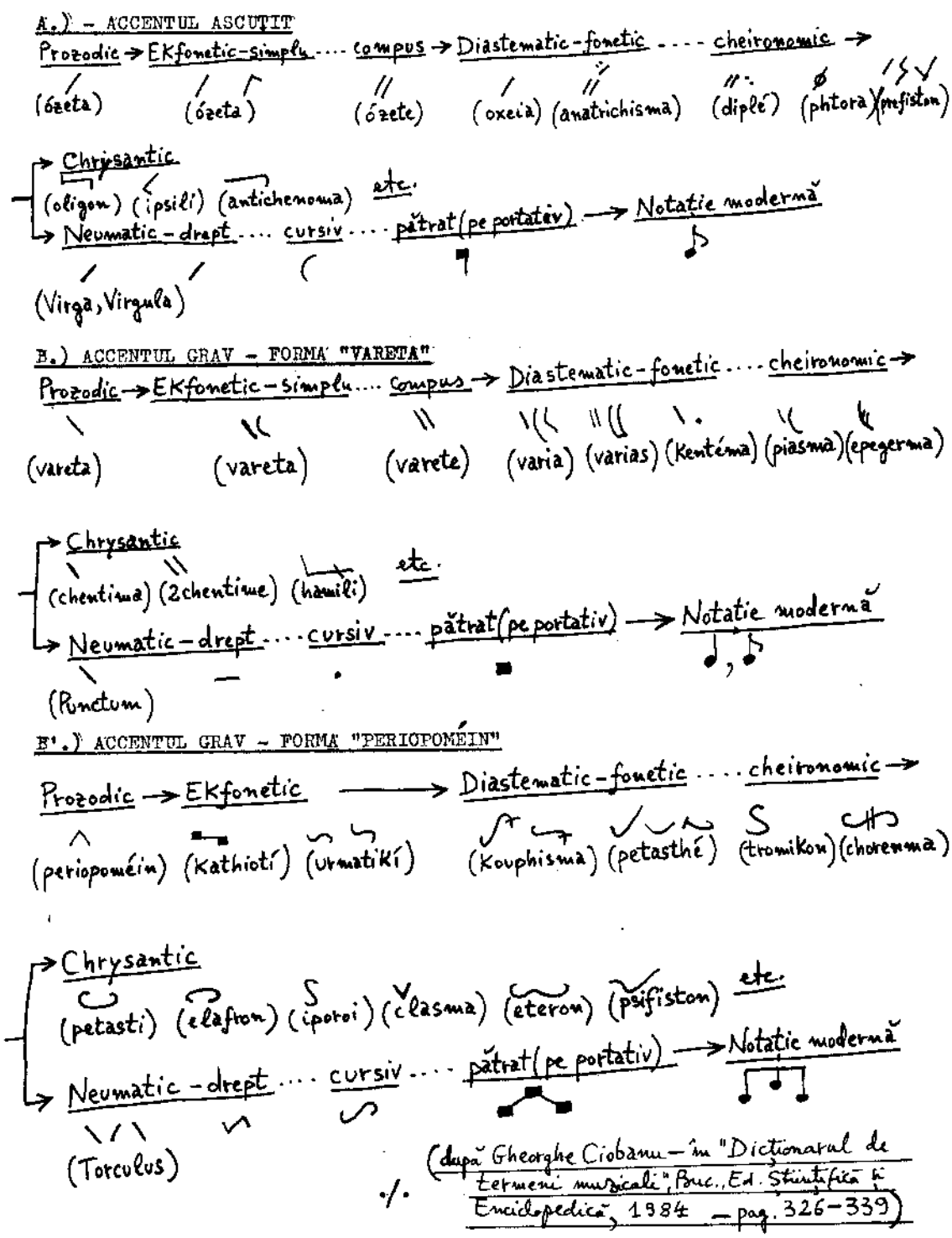
diferite forme (sec. X), impunerea portativului cu 4 linii ("tetragrama" lui Guido d'Arezzo, sec. XI), aplicarea notației proporționale sau mensurale, determinate de apariția în sec. IX a "organum"-ului, ca formă incipientă a polifoniei dezvoltate ulterior prin celebrele "Ars Antiqua" (sau Școala de la Notre-Dame, sec. XIII) și "Ars Nova" (reprezentată cu strălucire de Guillaume de Machault și Philippe de Vitry în sec. XIV). De menționat că, în sintetizarea sistemului neumatic proporțional, o contribuție teoretică de maximă importanță au adus-o următoarele tratate apărute în secolul al XIII-lea: "De musica mensurabili positio" de Jean de Garlande, "Ars cantus mensurabilis" de Pierre de Francon de Cologne (cca 1260) și "De speculatione musices" de Walter Odington (cca 1280). Insistăm asupra acestui aspect deoarece timpul muzical occidental se dezvoltă - în special după apariția polifoniei - tocmai în acel spirit al mensurabilității, al verticalității, ce îl deosebește în această perspectivă de timpul muzical oriental, ce se desfășoară liber, orizontal, quasi-improvizatoric.

Întîlnirea ambelor caractere în muzica românească demonstrează o dată în plus, și în domeniul artei sunetelor, semnificația deosebită a culturii noastre de sorginte daco-romană, ca autentică sinteză a culturilor europene în axa Orient-Occident.

Sistemul diastematic bizantin (ce s-a dezvoltat în paralel cu cel neumatic occidental) se bazează pe două categorii de semne: fonetice (scrise cu cerneală neagră și reprezentînd intervalele, prin "trupuri"/"somata" și "duhuri"/"pnevmata") și afone (sau "cheironomice", scrise cu cerneală roșie și indicînd duratele, nuanțele, expresia). Desfășurat în special în plan monodic, dar impunînd melosului un rafinament inegalabil, foarte inedit prin inflexiunile microtonale și prin ornamentația luxuriantă, sistemul diastematic bizantin a cunoscut o evoluție complexă, structurată în perioadele: paleo-bizantină (sec. VI-XIII), medio-bizantină (sau hagiopolită, sec. XIII-XV), neo-bizantină (sau cucuzeliană, sec. XV - anul 1814) și modernă (sau chrysantică, din 1814, notația fiind valabilă și în zilele noastre). Prezentăm în continuare o diagramă a raporturilor anamorfotice stabilite de principalele elemente semiografice prozodice (accentele ascuțit și grav) în evoluția lor istorică, atît în Orientul cît și în Occidentul creștin.

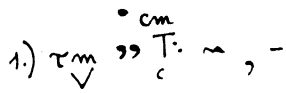
./.

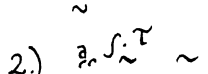
Fig.32 - ANAMORFOZELE PRINCIPALELOR ELEMENTE SEMIOGRAFICE (ACCENTELE ASCUȚIT ȘI GRAV)

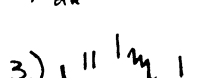


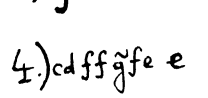
*/ (după Gheorghe Ciobanu - în "Dicționarul de termeni muzicali", Buc., Ed. Științifică și Enciclopedică, 1984 - pag. 326-339)

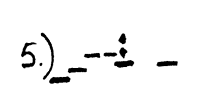
În sfîrşit, subliniem faptul că această diagramă, ca şi comentariile care o preced, se referă la etapele majore ale complexului traseu anamorfotic urmat de paleografia muzicală creştină, aceste etape fiind subdivizate la rîndul lor în faze secundare, precum şi în perioade intermediare ce au avut o incontestabilă importanţă în procesul formării meta-limbajului grafic al artei sunetelor. Iată, de pildă, cîteva dintre etapele secundare ale cristalizării notaţiei gregoriene:

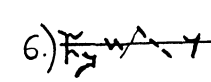
1.)  – Notaţie în neume-accente sangalliene (ms.359 din Saint-Gall, sec.IX)
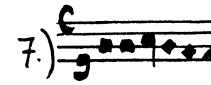
2.)  – Neume-accente din Metz (ms.239 de la Laon, sec.IX-X)

3.)  – Neume-accente franceze (ms.zis de la Montpellier,sec.XI)

4.)  – Notaţie alfabetică (ms.zis de la Montpellier,sec.XI)

5.)  – Notaţie diastematică aquitană,cu neumele raportate la o linie ideală(Bibl.Naţ.,776,sec. XI,orig.din Albi)

6.)  – Neume raportate la o linie scrisă,conform sistemului lui Guido d'Arezzo(gradualul din Saint-Maur-les-Fossées, sec.XII,Bibl. Naţ., lat. 10.511)

7.)  – Notaţie "pătrată", folosită în sec.XIII (ediţia Vaticană)

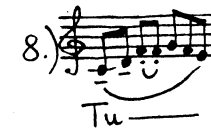
8.)  – Transcriere în notaţie modernă

Fig.33- UN INCIPIT DIN PSALMUL LXXVI

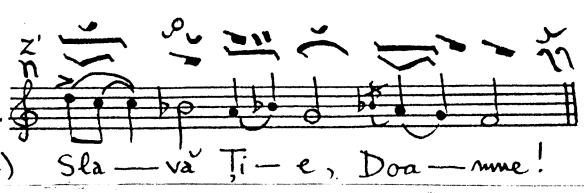
(după Amédée Gastoué, "Arta Gregoriană", Buc.,Ed.Muzicală,1967,pag.100-101)

Menţionăm că,în muzica bizantină,mutaţiile etapelor tranzitorii s-au efectuat în sensul epurării, optimizării hermeneuticii meta-limbajului grafic, de la codurile"esphigmenian", chartres şi andreatic specifice perioadei paleo-bizantine,pînă la sistemul definitiv adoptat în urma reformei de la 1814,impuse de Mitropolitul Hrisant şi teoretizate de acesta în tratatul "Isagoghi is to theoretikon ke pratikon tis ekklisiastikis musikis" (1821).

./.

Amplul proces al formării sistemelor semiografice creştine nu s-a desfăşurat izolat, ci - aşa cum am mai relevat - într-o permanentă conexiune cu evoluţiile modalismului, ritmicii, formelor muzicale, dar şi a formularelor liturgice, influenţate atît de interpretarea diferită (în Orient şi în Occident) a unor elemente de natură dogmatică, cît şi de o serie de factori de ordin geo-politic. În lipsa spaţiului necesar detalierii tuturor acestor aspecte aparent secundare, ne-am rezumat la evidenţierea relaţiilor anamorfotice stabilite în perspectiva macro-structurală a procesului semiografic, relieffînd constantele arhetipale în lumina diverselor ipostaze ale acestui traseu teo-istorico-muzical, a cărui "textură" pare să aibă formă unei eterofonii de micro-traiecte ce se despart şi se reunesc continuu, influenţîndu-se dar şi completîndu-se reciproc.

Fig. 34
Fragment sonor în notaţie hrisantică
(se remarcă oligonul cu semnul consonant psifiston)



(exemplu extras din "Gramatica muzicii psaltice bisericeşti" de N. Lungu, Bucureşti, 1951-pag. 164)

4.) Formele muzicii paleo-creştine

Şi în acest domeniu distingem cu uşurinţă coordonatele fundamentale ale fenomenului psaltic creştin:

- originea orientală, în special prin filon ebraic (psalmodia, cîntul antifonic) şi elin (litania, imnul) - ţinînd seama de factura melismatică, vocalizată a melosului ebraic şi, respectiv, de modul "giusto silabic" de structurare a imnodiei greceşti antice;

- existenţa unui fond liturgico-muzical comun (nediferenţiat deci în Orient şi Occident) în primele 5-6 secole după Hristos, promovînd genuri şi forme antifonice, responsoriale şi imnice;

- începînd din sec. VII-VIII, apariţia fenomenului delimitării celor două ipostaze ale creştinismului muzical, fenomen consfinţit prin reforma Papei Grigore cel Mare (595) şi, respectiv, prin alcătuirea "Octoih"-ului de către Sf. Ioan Damaschin (la începutul sec. VIII); în domeniul propriu-zis al formelor muzicale, consemnăm apariţia Condacului în Biserica Orientală (sec. VI-VII) şi cristalizarea structurii muzicale a Missei (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) în Biserica Occidentală, odată cu impunerea cîntului gregorian (în care întîlnim şi primele forme tripartite).

Ilustrăm această fascinantă evoluţie a imnografiei creştine în primele 8 veacuri prin tabelul cronologic şi schemele anamorfotice de mai jos.

%

TABEL CRONOLOGIC AL EVOLUȚIEI MUZICII CREȘTINE ÎN PRIMELE 8 VEACURI

ORIENT - prima perioadă patristică -

- cca 90-100 - Redactarea "Apocalipsei Sfîntului Ioan Teologul" și utilizarea (IV,8) formei arhaice "Trisaghion" (Sanctus).
- cca 115 - Introducerea în repertoriul creștin a unui cîntec (carmen) alternat, în formă responsorială.
- cca 205-20 - Atestarea unei Prefețe înaintea consacrării (în formă redusă) și a imnului "Aleluia" în antifon, înainte și după psalmi, ca în ritualul mozaic.

ORIENT - a doua perioadă patristică -	OCCIDENT
- sfîrșitul sec.III - Imn dedicat Sfintei Treimi.	- înainte de 335 - Școală de cînt bisericesc fondată de ep.Silvestru al Romei.
	- înainte de 355 - Trei imnuri dedicate Trinității de Marius Victorinus (formă responsorială cu refren).
- 343-361 - Colecția laodiceeană menționează cîntări în legislația ecleziastică.	- 360 - Hilaire de Poitiers compune imnuri creștine.
- înainte de 373 - Sf.Efrem Sirul compune imnuri în formă sirică, asemănătoare celor ebraice și cu refren responsorial. Constituțiile Apostolice includ cele mai vechi formulare liturgice (Liturghia clementină), alături de Liturghia alexandrină a Sf.Evanghelist Marcu și de Liturghia ierusalimiteană a Sf.Iacob, ce a stat la baza Liturghiilor Sf.Vasile cel Mare și Sf.Ioan Gură de Aur. Concomitent apare și Liturghia Darurilor mai înainte sfințite (numită și a Sf.Grigorie Dialogul), ce se slujește în Postul Mare, continuînd Comuniunea euharistică.	- 386 - Școală de cînt bisericesc fondată de Sf.Ambrozie, episcop de Milan, creator al unui formular liturgic specific (așa-numitul "rit ambrozian") implinînd și îmbogățirea cîntului ecleziastic cu teme de sorginte populară, adaptate rigorilor dogmatico-estetice (conforme principiului "Magnum plane unitatis vinculum, in unum omorum totius numerum plebis cofre") ale texturilor sonore de tip "cantus planus", avînd ambitusuri modale lărgite la intervale de cvintă și sextă (ca de pildă în "Aeterne rerum conditor" și "Aeterna Christi munera" - cîntări atribuite Sf.Ambrozie). În evoluția muzicii bisericești, stilul ambrozian face tranziția între cîntul bizantin și cel gregorian. Bucurîndu-se de o mare popularitate în s.IV, ritul ambrozian s-a extins ulterior pînă în zona Munților Pirinei.
- sfîrșitul sec.IV - Sf.Niceta de Remesiana compune celebrul imn "Te Deum laudamus" și scrie tratatele muzicale	- sfîrșitul sec.IV - Constituirea unui tipic al sărbătorilor variabil, diferit de forma orientală fixă. Fer.Augustin scrie tratatul "De musica", menționînd

./.

"De vigiliis servorum Dei" şi "De psalmodiae bono" -

- lucrări ce marchează o contribuţie esenţială în definirea specificităţii limbajului muzical creştin în contextul ecumenicităţii patristice.

"jubilus"-ul vocalizat şi psalmii din Offertorium şi Communios. Pe lîngă cîntul responsorial se dezvoltă şi cel antifonic.

- 440-61 - Ep. Leon I al Romei alcătuieşte un sacramentar menit să fixeze repertoriul variabil; elementele reunite vor forma "cîntul anual" prin adăugarea gradualului, sau a listei de cîntări.

- a treia perioadă patristică -

- 492-96 - Ep. Gelasiu I al Romei reface sacramentarul lui Leon I, compune imnuri în formă ambroziană şi o litanie diaconală pentru începutul missei.

- începutul sec.VI - Roman Melodul desăvîrşeşte forma imnului bizantin, fiind supranumit "alăuta dumnezeescului Duh". Celebrul său imn "Fecioara azi" a fost scris în urma aparităţiei în vis a Maicii Domnului. Prin creaţia sa, impune forma de condac (Kontakion), ce se va dezvolta pînă în sec.VII şi, după o perioadă de decădere (în sec.VIII), se va reintegra în imnografia bizantină.

- începutul sec.VI - Ep. Simah al Romei impune imnul "Gloria in excelsis" în fiecare Duminică şi la sărbătorile sfinţilor (înainte nu se cînta decît la Crăciun). Apare tratatul "De institutiones musicae" de Severinus Boethius, ce preia modurile eline, dîndu-le un sens ascendent.
Adept al concepţiei pytagoreice, Boethius era considerat o "autoritate supremă" a muzicii romane, prefigurînd baza teoretică a reformei gregoriene.

- 529 - Canonul 3 al sinodului de la Vaison prevede introducerea în toate missele a imnurilor "Kyrie eleison" şi "Sanctus".

- 595 - Reforma Papei Grigore cel Mare, unificînd muzica occidentală în toate ipostazele anterior manifestate (celtice, galice, hispanice, ambroziene şi romane)

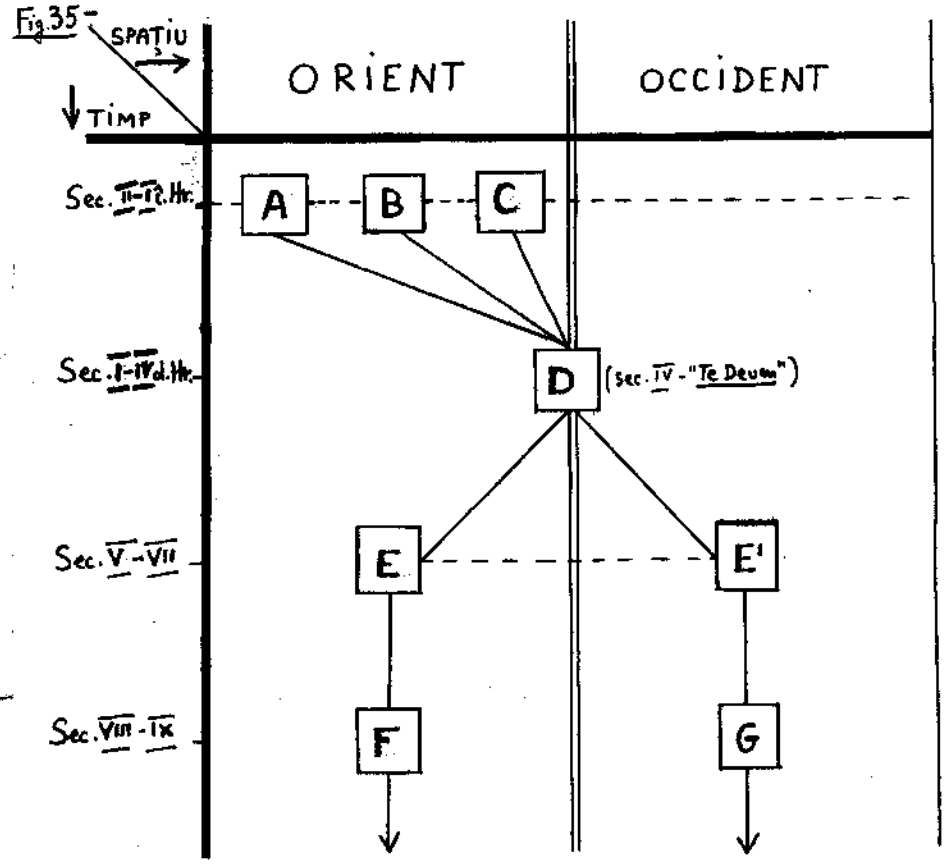
./.

- 687-701 - Ep.Sergiu al Romei introduce imnul "Agnus Dei" în misă.

- începutul sec.VIII-Mitropolitul Andrei de Gortina împreună cu Sf.Ioan Damaschin şi fratele său Cosma de Ierusalim stabilesc forma canonului. Prin perenul său "Octoih", Sf.Ioan Damaschin desăvîrşeşte cîntarea bisericească ortodoxă.

Putem reda procesul anamorfotic al evoluţiei istorice a imnografiei creştine în primele 8 veacuri printr-o matrice spaţio-temporală, în care marcăm cu [A] litania hindusă, cu [B] psalmodia ebraică, cu [C] imnul păgîn (greco-roman), cu [D] primul imn creştin de largă circulaţie ("Te Deum" de Niceta de Remesiana), cu [E-E'] forma bistructurală a unor imnuri creştine timpurii, cu [F] ipostaza imnică bizantină şi cu [G] cea gregoriană:

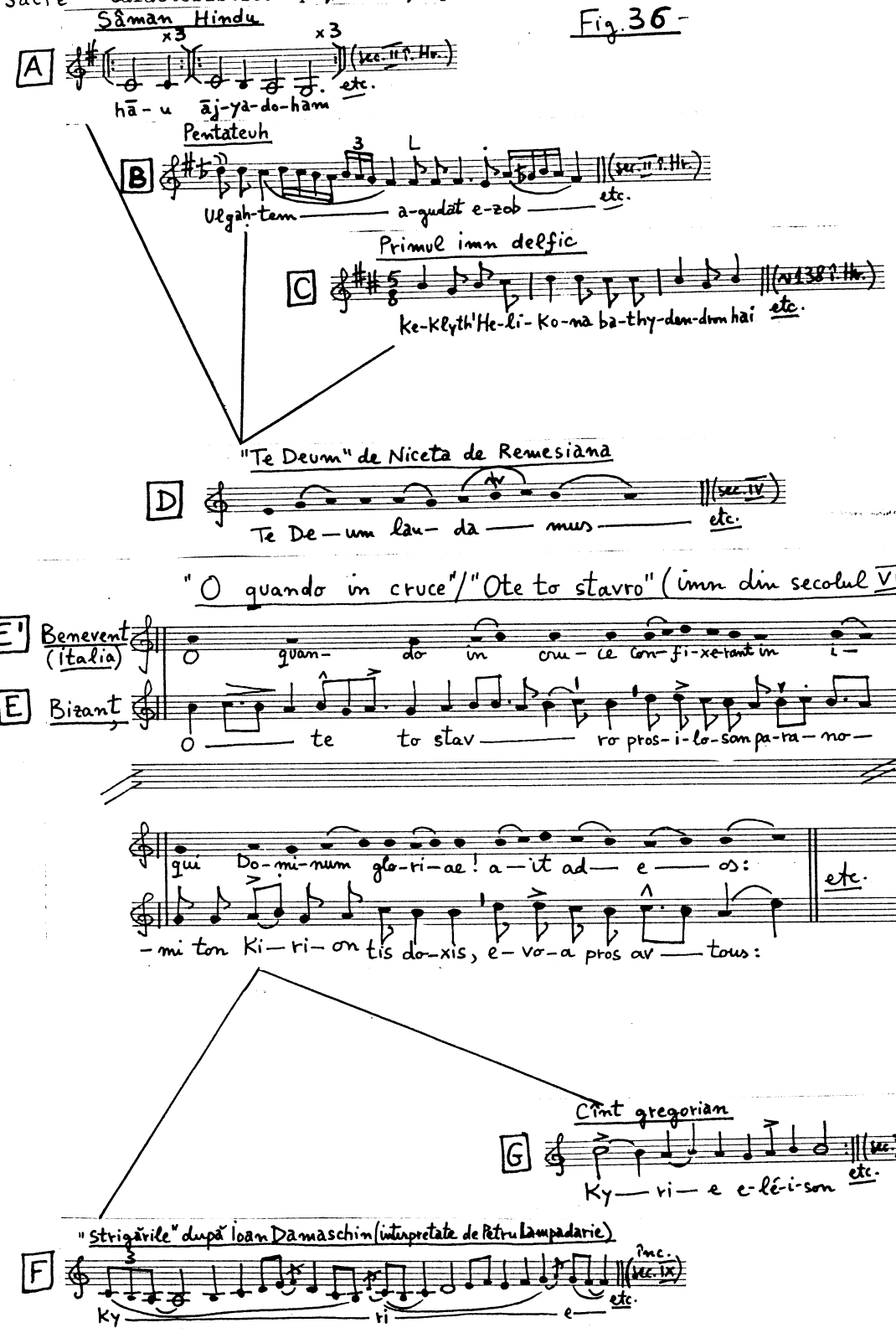
Fig.35 -



./.

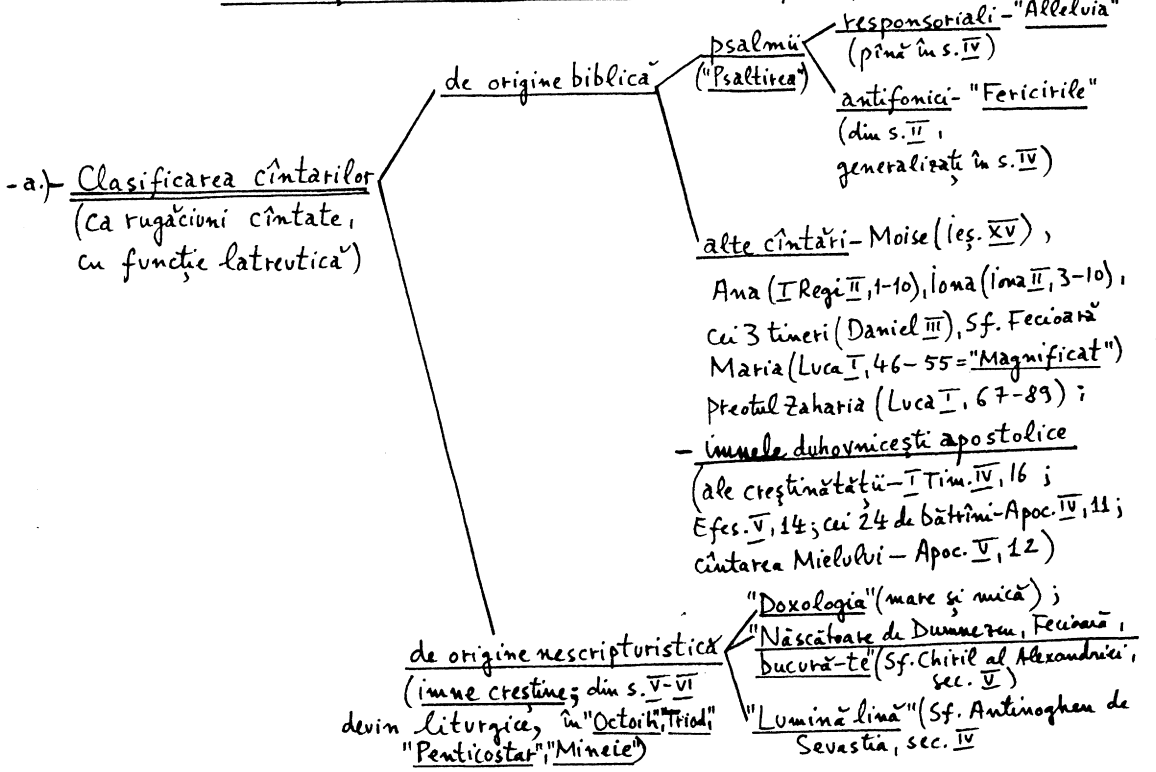
Centrînd şi detaliind (la nivelul modúlilor) imaginea, sintetizăm următoarea structură, a cărei configuraţie se fundamentează pe 8 modéle sonore sacre caracteristice spaţiilor şi perioadelor analizate:

Fig. 36 -



/.

Fig. 37 - Tabelul sinoptic al principalelor forme muzicale bisericești răsăritene cristalizate în epoca patristică



-b.)- Forme bizantine

Troparele (stihirile): Învierii, Crucii, Născătoarei de Dumnezeu martirice (în Octoih), dogmatice (Sf. Ioan Damaschin);
↳ derivate: idiomele, automele (modele), podobii (imitații), Sedelne (catismale), ipacoi, antifoane, svetilne (luminînde) la Înviere;
- autori: Anatolie Imnograful (s. V), Sf. Roman Melodul (s. VI), Bizantios, Ciprian, Andrei Pyrrhus ș.a.

Condacele (inițial 24 de strofe, ulterior prima de două: condac + icos):
- "Condacul Crăciunului" ("Fecioara azi") de Sf. Roman Melodul (s. VI),
- "Acatistul Maicii Domnului" (al Bunei-Vestiri) atribuit patriarhului Serghie al Constantinopolului (s. VII) - s-a păstrat întreg și constituie model pentru acatiste (imne dedicate sfinților, adunate în "Acatistier")

Canoanele (structurate în 9 ode sau pesne - fiecare cuprinzînd 3-4 stihiri după modelul primei strofe numite irmos; canoanele pot fi diode, triode, tetrode, etc.; de multe ori, oda II este omisă deoarece este alcătuită după modelul blestemului mozaic din Deut. XXXII):
- "Canonul cel Mare" (din "Triod") de Sf. Andrei Criteanul (s. VIII);
- "Canoanele Învierii" (din "Octoih") de Sf. Ioan Damaschin (s. VIII);
- "Canonul Crăciunului" de Sf. Cosma de Maiuma (s. VIII);
- "Canoanele Triodului" de Iosif și Teodor Studitul (s. VIII - IX);
- "Canoanele Sfinților" (din "Mineie") de Iosif Graptul (s. IX).

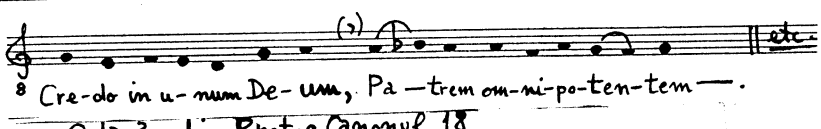
După primele 8 veacuri, putem astfel delimita două ipostaze (sau, mai corect în acest caz, ipostasuri - adică, în limbaj teologic, realități cu un conținut specific prin care se deosebesc de altele de aceeași natură) în muzica Răsăritului și Apusului eminamente creștin al Europei:

- psaltichia (sau papadachia) bizantină, bogată în melisme dar solemnă în caracter, utilizînd - după modelul marilor imnozi și melozi - structuri antifonice și responsoriale în genuri și forme tipice (imne, canoane, condace, irmoase, tropare, idiomele, etc. - cf. Fig. 37, pag. 130; menționăm și existența unor coruri foarte mari, ca de pildă la Catedrala Sf. Sofia din Constantinopol, incluzînd 555 de interpreți profesioniști în timpul lui Justinian și pînă la 600 sub Heraclius;
- cîntul gregorian, mai simplu și exclusiv diatonic ("cantus planus"), grupînd în "Antiphonarium" și în "Liber Gradualis" piese vocale în diferite genuri proprii (imne, jubilații, secvențe, tropi, antiene, etc.).

Între aceste forme răsăritene și apusene, deja statuate ca atare în sec. VIII, putem descoperi și unele identități melodice - reminiscențe ale perioadei "fondului comun" din primele 5-6 secole, adică din perioada ecumenismului patristic -, ca de pildă între anumite irmoase bizantine (avîndu-și originea în "ris-qôlo"-urile sirienilor) și antifoanele gregoriene.

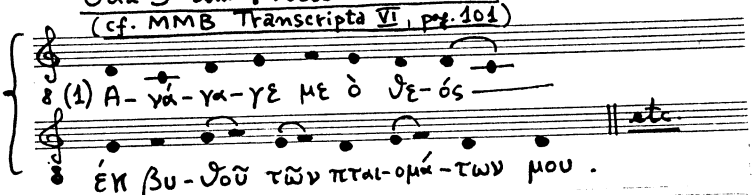
Fig. 38 - Arhetip psalmodic paleo-creștin

"Credo"-ul Sinodului I Ecumenic de la Niceea
(cea mai veche cîntare păstrată integral)
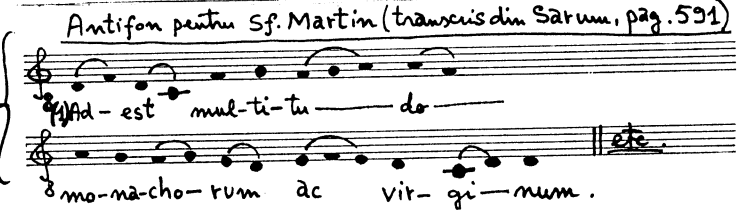


Irmos bizantin

Oda 3 din Protos Canonul 18
(cf. MMB Transcripta VI, pag. 101)



Antifon gregorian

Antifon pentru Sf. Martin (transcris din Sarum, pag. 591)
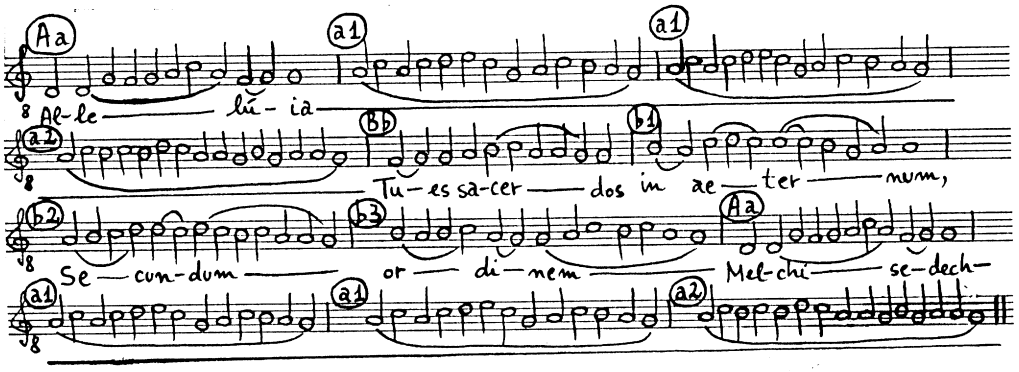


În sfîrșit, trebuie să mai remarcăm că, dacă în general structura cîntărilor bizantine și gregoriene era determinată prin procedeul centonizării (implicînd și o continuă "variație în lanț"), mai întîlnim - în special în muzica apuseană - și unele interesante prefigurări ale formei tripartite, ca de exemplu în cîntarea "Alleluia" (Fig. 39, pag. 132), avînd schema formei:

A				B				A			
a	a1	a1	a2	b	b1	b2	b3	a	a1	a1	a2

./.

Fig. 39 - "Alleluia" din "Communio" pentru martirii pontifi



5.) Concluzii

Analizînd anumite aspecte definitorii ale raportului anamorfotic Orient-Occident în muzica epocii patristice, putem sintetiza cîteva concluzii semnificative nu numai pentru perioada amintită, ci chiar şi pentru întreg destinul creştinismului muzical. O primă idee s-ar referi astfel la importanţa deosebită a epocii patristice în formularea principalelor norme ale muzicii bisericeşti, de la datele ei fundamentale (modalism, ritmică, forme liturgico-muzicale) pînă la subtilele coordonate dogmatico-estetice. În acest sens, remarcăm apariţia diferenţierilor ce încep să se manifeste în cea de a treia perioadă patristică (461-749), odată cu dezvoltarea poeziei imnologice. Avînd o natură pur formală, aceste diferenţieri nu au afectat însă ethosul primordial al psalmodiei creştine nici chiar după Marea Schismă din anul 1054 - act eminamente politic, determinat de factori externi, circumstanţiali: controversa pascală (sec. II) dintre Policarp al Smirnei şi Anicet al Romei, în timpul împăratului Antonin Piul (155); discuţiile dintre Calist şi Ipolit (sec. III) în legătură cu alegerea Episcopului Romei; atitudinea adoptată - din iniţiativa Sf. Ciprian al Cartaginei - faţă de apostaziaţi ("lapsi") în epoca persecuţiilor; condamnarea donatismului (ce apăruse în cadrul Bisericii Africane pe fondul concepţiei novaţienilor ce susţineau că valabilitatea Tainelor este condiţionată de sfinţenia administratorului) la Sinodul de la Cartagina (411); influenţa pelagianismului (eres de mari proporţii apărut în sec. V, impunînd o concepţie raţionalistă ce ataca antropologia şi soteriologia creştină) în gîndirea scolastică apuseană, condamnată ferm de Părinţii Răsăriteni şi în special de Patriarhul Fotie al Constantinopolului (sec. IX).

Raportate însă la indestructibilul fond comun spiritual sublimat prin Sfînta Scriptură, toate aceste cauze ale "rupturii" din 1054 sînt, evident, superficiale - fapt ce a determinat şi ridicarea anatemelor de către Patriarhul Atenagoras al Constantinopolului (1949-1972) şi de Papa Paul al VI-lea (1963-1978) în anul 1965, printr-un act confirmat şi cu ocazia Comciliului II Vatican*).

Astfel, ceea ce a unit dintotdeauna, uneşte şi va uni în veci spiritualitatea creştină este tocmai esenţa revelatorie a credinţei noastre în Mîntuitorul IISUS HRISTOS, Fiul lui Dumnezeu !

*/.

*) - cf. "Unitatis Redintegratio" - Cap. III - I (14-18)

Spre deosebire de filosofia antică păgînă - ce a creat în mod artificial o dihotomie între spirit şi materie, între "res cogitans" şi "res extensa" - teologia creştină a afirmat, prin tezele Sfinţilor Părinţi ai Bisericii (în special Atanasie al Alexandriei, Vasile cel Mare şi Maxim Mărturisitorul), tocmai primordialitatea spiritului, ca factor esenţial, determinant, generator în raport cu materia. Această viziune revelată a Sfinţilor Părinţi a demonstrat încă din primele 5-6 secole d.Hr. că "întreg universul văzut este întemeiat pe o raţionalitate interioară ce constituie structura lui logică şi spirituală" (apud Pr. Prof. Dr. Dumitru Popescu, "Înviere şi cultură"), sau - în terminologia ştiinţifică a sec. XX - că "lumea văzută este fundamentată prin particule nevăzute, că spiritul şi materia, macrocosmosul şi microcosmosul, nu mai sînt două realităţi separate, fiindcă materia nu este decît concentrare de energie şi spirit" (ibidem). Definind materia drept "rezultatul unor schimbări relaţionale între entităţi nonmateriale", fizica fundamentală (şi în special cea cuantică) a păşit definitiv pe calea adevărată a transcendenţei divine, supranaturale. Depăşind deci falsa dihotomie dintre spirit şi materie lansată de Aristotel şi preluată de Descartes (în "Règles pour la direction de l'esprit"-1628 şi în "Discours de la méthode"-1637), dar şi de Kant (în "Critica judecăţii" şi în "Fundamentul metafizicii obiceiurilor"), cultura contemporană revine pe făgaşul originar al recunoaşterii Revelaţiei dumnezeieşti ca vector determinant al actului creator în toate ipostazele sale.

Astfel, prin factorul comun al Revelaţiei divine, creştinismul se identifică cu muzica, ca manifestare a transcendenţei sunetelor. În această ordine de idei, marele muzician şi fenomenolog român Sergiu Celibidache consideră că "arta sunetelor este cel mai scurt drum către eliberare (...) Dumnezeu este libertate (...) Aşa că asta este absolut adevărat - esenţa omului fiind divină, el îşi găseşte în libertate scopul întregii existenţe... Muzica nu este ceva. Nu este existenţială(...) Sunetul, care nu e muzică,

./.

poate, sub condiţie specială, să devină muzică (...) Deci sunetul nu este muzică, ci sunetul prelucrat din punct de vedere spiritual de către conştiinţa omului, poate să ajungă la ceea ce noi numim - fără să putem defini - muzică (...) Nu există muzică "în sine". Spiritul poate ordona sunetul în aşa fel încît să-ţi dea posibilitatea să treci peste sunet, să transcezi*) sunetul... Există atîtea aspecte ale vieţii, pe care noi nu le vedem. Dar noi nu le vedem nu pentru că nu avem ochi, ci pentru că conştiinţa noastră este angajată altundeva..." Expresie a Sfîntului Duh, "muzica nu are durată". Sunetul, ca manifestare posibilă a muzicii, ca "vehicul" transcendental, îi oferă temporalitate, dar de fapt muzica există în afara timpului. Ea are o dialectică sacră, pendulînd între octava "astrală" şi cea "profundă", în aşteptarea Revelaţiei... În această perspectivă, viziunea lui Celibidache se identifică cu teologia revelată a Sfinţilor Părinţi orientali. Ea accede la esenţa adevărului, reflectînd realitatea în virtutea unei moralităţi fundamentale, cosmice, divine. Aceste trăsături îi conferă o extraordinară forţă de persuasiune, dar şi perenitate, (de fapt) acea atemporalitate ce sublimează marile valori ale Umanităţii printr-o detaşare suverană, independentă de aspectele efemere, periferice, artificiale, ce sînt transgresate în marele traiect metafizic pe calea luminată a Adevărului. Concepţia fenomenologică a lui Celibidache nu este "originală" în sensul superficial şi atît de vulgar pe care "filosofia" şi "cultura" ateistă a încercat, cu trufie luciferică, să îl impună, atît în viaţa socială cît şi în cea artistică, prin aşa-zisa "avangardă". Afirmînd că "nu-i nimic mai ne-original decît tendinţa de a fi original", Celibidache are în schimb o viziune "originară", arhetipală, ce sondează profunzimile infinite ale metafizicii într-o fascinantă perspectivă macro-cosmică, explorînd prin sunet domeniul primordial al Revelaţiei divine ca factor purificator, ca expresie a acelei înălţări pe care anticii o numeau "katharsis". La confluenţă cu poetica matematicilor superioare şi fizicii cuantice - ambele profund marcate de metafizica probabilistică - fenomenologia lui

*)-în sens Kantian, ca depăşire a limitei cunoaşterii experimentale, a realităţii perceptibile

Celibidache reformulează în sens anamorfotic prin meta-limbajul eminamente alegoric al muzicii acele idei esenţiale pe care Sfinţii Părinţi le-au descoperit prin dumnezeiască Revelaţie încă din primele opt veacuri ale creştinismului, sintetizînd astfel criteriile dogmatice ale Predaniei.

Reîntoarcerea ştiinţei şi culturii - după experienţa tragică a "ateismului" şi a "materialismului dialectic" ce a terorizat istoria secolului XX - pe calea cea adevărată a Bisericii demonstrează, o dată în plus, importanţa excepţională a epocii patristice în orientarea umanităţii spre Lumina cea adevărată, ce din Lumină a purces, căci Sfînta Tradiţie este chiar viaţa Bisericii în Duhul Sfînt !

"Mergeţi, învăţaţi toate neamurile, botezîndu-le în numele Tatălui şi al Fiului şi al Sfîntului Duh, învăţîndu-i să păzească toate cîte v-am poruncit vouă, şi iată Eu cu voi sînt în toate zilele pînă la sfîrşitul veacului"(Matei 28, 19-20) - spunea Mîntuitorul, îndemnîndu-i la propăvăduire pe Sfinţii Apostoli, ai căror urmaşi direcţi au alcătuit - prin opera lor, ca şi prin sublimul, supremul lor exemplu martirologic - Sfînta Tradiţie.

Rolul muzicii sacre în epoca patristică ne apare astfel mai bine conturat, el reprezentînd (prin unitatea multiplelor proiecţii anamorfotice) o adevărată matrice a evoluţiei ulterioare a artei sunetelor. Izvorîtă prin dumnezeiască revelaţie din credinţa cea dreaptă, muzica a fost şi poate redeveni în plan artistic ceea ce reprezintă eterna Biserică în perspectiva posterităţii, într-o perfectă identitate divino-umană.

.----------.

BIBLIOGRAFIE

- Biblia sau Sfînta Scriptură - Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1975.
- Cîntările Sfintei Liturghii şi Podobiile celor opt glasuri - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1960.
- Carte de cîntări bisericeşti - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1975.
- Liber Usualis Missae et Officii Pro Dominicis et Festis cum Cantu Gregoriano ex Editione Vaticana Adamussim Excerpto et Rhytmicis Signis in Subsidium Cantorum - Parisiis, Tornaci, Romae, Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, 1947.
- Cantus Ordinarii Missae - Tournai (Belgia), Société S. Jean l'Evangélliste, Desclée & Cie, 1920.
- AGAESSE, DOM - Que Nicétas de Rémésiana n'est pas l'auteur du Te Deum - în "Revue des Sciences ecclésiastiques", 1909-1910.
- Pr.Prof.univ.Dr.ALEXE, ŞTEFAN C. - Foloasele cîntării bisericeşti în comun după Sfîntul Niceta de Remesiana - în "Biserica Ortodoxă Română", LXXV (1957), nr. 1-2.
- Idem - Sfîntul Niceta de Remesiana şi ecumenicitatea patristică din secolele IV şi V - Teză de doctorat, în "Studii Teologice",XXI(1969),nr.7-8.
- AMANN, E. - Nicétas de Rémésiana - în DThC, XI, 1, 1931.
- BALTRUŠAITIS, JURGIS - Le Moyen Age fantastique - Paris,Librarie Armand Colin, 1955.
- Idem - Anamorphoses - Paris, Éditions Olivier Perrin, 1969.
- Idem - Le Miroir - Paris, Ed. Aline Elmayan şi Ed. du Seuil, 1980.
- Idem - Formations, déformations - Paris, Flammarion, 1986.
- BARDENHEWER, OTTO - Nicetas Bischof von Romatiana - în "Wetzer und Weltes", Kirchenlexikon, IX, Freiburg im Breisgau, 1895.
- BAUMSTARK - "Te Deum" und eine Gruppe griechischer Abendhymnen - în "Oriens Christianus", Halbjahreshefte für die Kinde des christlichen Oriens, Band 34, Heft 1, Leipzig, 1937.

./.

- BERGER, S. - Nicétas, apôtre des Daces - în"Encyclopédie des Sciences Religieuses", Paris, F. Lichtenberger, 1880.
- BOLL, ANDRÉ - Musique et son histoire - Paris, Ed. Sequana, 1941.
- BUGHICI, DUMITRU - Dicţionar de forme şi genuri muzicale - Bucureşti, Editura Muzicală, 1978.
- BUJOR I.I. şi CHIRIAC FR. - Gramatica limbii latine - Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1971.
- BRAIDA, PETRUS - Praefatio in suam recensionem opusculorum S. Nicetae - P.L., LII.
- BURN, A.E. - Niceta of Remesiana, His Life and Works - Cambridge, 1905.
- Idem - The hymne "Te Deum" and his author - London, 1926 (traducerea germană şi introducere de Odo Wissing: A.E.Burn, "Der Hymnus «Te Deum» und dessen Verfasser", im Bärenreiter Verlag zu Kassel, 1930).
- CAGIN, DOM PAUL - L'Euchologie latine étudiée dans la tradition de ses formules et de ses formulaires. Te Deum ou Illatio ? Contribution à l'histoire de l'Euchologie latine à propos des origines du "Te Deum" - Abbaye de Solesmes, Ryde, 1906.
- CAYRÉ, F. - Précis de Patrologie (tome I, livres I et II) - Paris, Tournai, Rome, 2-e éd., 1927.
- CELIBIDACHE, SERGIU - Arta este cel mai scurt drum spre libertate - convorbire consemnată şi redactată de Mihai Cosma, Bucureşti, rev."Muzica" nr. 1/1990.
- CHAILLEY, JACQUES - 40.000 ans de musique - Paris, Librairie Plon, 1961.
- CHATEAUBRIAND, FRANÇOIS RENÉ, VICOMTE DE - Génie du Christianisme - Paris, Flammarion, 1931.
- Pr. Prof. univ.Dr. COMAN, IOAN G. - "Aria misionară" a Sf.Niceta de Remesiana - în "Biserica Ortodoxă Română", LXVI (1948), nr. 5-8.
- Idem - Patrologie - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1956.
- Idem - Operele literare ale Sfîntului Niceta de Remesiana - în "Studii Teologice", IX (1957), nr. 3-4.
- Idem - Scriitori bisericeşti din epoca străromână - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1979.
- Idem - Patrologie - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., vol.I(1984), vol. II(1985), vol. III (1988).

./.

- Prof. univ.Dr. COMES, LIVIU - Lumea polifoniei - Bucureşti, Editura Muzicală, 1984.
- Pr.Prof.univ.Dr. CORNIŢESCU, CONSTANTIN - Noul Testament - Bucureşti, curs litografiat la Institutul Teologic Universitar, 1991-92.
- Prof.univ.Dr.COSMA, OCTAVIAN LAZĂR - Hronicul Muzicii Româneşti - Bucureşti, Editura Muzicală, vol. I (1973).
- DANIÉLOU, ALAIN - Traité de musicologie comparée - Paris,Ed.Hermann,1959.
- Dc.Prof.univ.Dr. DAVID, PETRE I. - De la erezie la sectă, de la schismă la grupări anarhice - Bucureşti, curs litografiat de I.T.O., 1986.
- DAVISON, ARCHIBALD T. şi APEL EILLI - Historical Anthology of Music (vol. I) - London, Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, 1946.
- DOHMES, A. - Niceta of Remesiana, Vom Nutzen der Hymnen - în "Kirchenmusik in der Gegenwart" (Liturgie und Mönchtum), 3.Folge, Heft XVIII Maria Laach, 1956.
- ELIADE, MIRCEA - Myth and Reality - New York, Harper & Row, 1963.
- FABRE, PIERRE - Essai sur la chronologie de l'oeuvre du Saint Paulin de Nole - Thèse complementaire, Paris, 1948.
- FROST, M. - Notes on the Te Deum - în JTS,vol.XXXIV,nr.135, 1933.
- Idem - Two texts of the Te Deum laudamus - în JTS,vol.XXXIX,nr.156,1938.
- Idem - Adaptations of the Te Deum laudamus - în JTS,XLII, 1941.
- Idem - Te Deum laudamus: The Milan text - în JTS,XLIII, 1942.
- GABEAUD, ALICE - Guide pratique d'analyse musicale - Paris,Durand,1940.
- GAMBER, KLAUS - Ist Niceta von Remesiana der Verfasser von De Sacrementis?- în OKS, 7.Band, Heft 3, Sept.1958
- Idem - Das Te Deum und sein Autor - în "Revue Bénédictine",74,1964.
- GASTOUÉ, AMÉDÉE - L'Art Grégorien - Paris,Félix Alcan, 1920.
- Prof. univ. Dr. GIULEANU, VICTOR - Principii fundamentale în teoria muzicii - Bucureşti, Editura Muzicală, 1975.
- Idem - Melodica bizantină - Bucureşti, Editura Muzicală, 1981.
- Idem - Tratat de teoria muzicii - Bucureşti, Editura Muzicală, 1986.

./.

- GOLÉA, ANTOINE - Muzica din noaptea timpurilor pînă în zorile noi - Paris, Alphonse Leduc et Cie, 1977.
- GRUBER, R.I. - Istoria muzicii universale - Bucureşti, Editura Muzicală, 1963.
- HERMAN, VASILE - Originile şi dezvoltarea formelor muzicale - Bucureşti, Editura Muzicală, 1982.
- D'INDY, VINCENT - Cours de Composition Musicale (Premier Livre) - Paris, Durand et Fils, 1912.
- IONESCU, NAE - Roza Vînturilor - Bucureşti, "Cultura Naţională", 1933.
- Pr.Prof.univ.Dr. IONIŢĂ, VIOREL - Curs de Istorie Bisericească Universală - Bucureşti, litografiat la I.T.O., 1991.
- JORDAN, HERMANN - Geschichte der altchristlichen Literatur - Leipzig, 1911.
- KÄHLER, ERNST - Studien zum Te Deum und zur Geschichte des 24. Psalms in der Alten Kirche - Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1958.
- KRUMBACHER, KARL - Geschichte der Byzantinischen Literatur - München 1891.
- LECLERCQ, H. - Te Deum - în "Dictionnaire d'Archéologie chrétienne", Collection d'Études Anciennes, Paris, 1924.
- MACHLIS, JOSEPH - The Enjoyement of Music - New York, Ed. W.W.Norton & Company, Inc., 1963.
- MANSER, A. - Te Deum - în "Lexikon für Theologie und Kirche", Zweite Auflage, Neunter Band, herausgegeben von Michael Buchberger, Herder et Co., G.M.B.H. Verlagsbuchhandlung, Freiburg im Breisgau, 1937.
- MENUHIN, YEHUDI - Muzica omului - Methuen, Toronto, New York, London, Sydney, Ed. Yehudy Menuhin and Curtis W. Davis, 1979; Bucureşti, Editura Muzicală, 1984.
- Conf.univ.Dr. MOLDOVEANU, NICU - Izvoare ale cîntării psaltice în Biserica Ortodoxă Română - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1974.
- MORIN, DOM GERMAIN - Te Deum - în "Revue Bénédictine",VII,1890.
- Idem - Nouvelles recherches sur l'auteur du Te Deum - în "Revue Bénédictine",XI,1894.
- Idem - Le Te Deum, Type anonyme d'anaphore latine préhistorique - în "Revue Bénédictine",XXIV, 1907.

./.

- NEF, CHARLES - Histoire de la musique - Paris, Ed.Payot, 1925.
- NICHIFOR, ŞERBAN - Anamorfoza sonoră - în rev. "Muzica", nr.VI/1985.
- Idem - Anamorfozele timpului muzical - în rev. "Muzica", nr.III/1991.
- PANŢÎRU, GRIGORE - Notaţia şi ehurile muzicii bizantine - Bucureşti, Editura Muzicală, 1971.
- PAUL, SAC. AUGUSTINUS - Sancti Niceta Remesianae Civitatis episcopi et Romenorum Apostoli: Vita et Doctrina - Romae, 1934.
- Pr.Prof.univ.Dr. PĂCURARIU, MIRCEA - Istoria Bisericii Ortodoxe Române - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1987.
- Pr.Prof.Dr. PETRESCU, I.D. - Condacul Naşterii Domnului - Bucureşti, Academia de Muzică Religioasă, 1940.
- Pr.Prof.univ.Dr. POPESCU, DUMITRU - Înviere şi cultură - în "Vestitorul Ortodoxiei Româneşti", Anul III, nr. 31-32/ 1-15 Aprilie 1991.
- Prof.univ.Dr. POPESCU, EMILIAN - Istoria Bizantinologiei - Bucureşti, curs litografiat la I.T.O., 1991.
- RAASTED, JØRGEN - Byzantine Hermoi and Gregorian Antiphons - Some Observations om Structure and Style - Bydgoszcz (Polonia), Ed.Musica Antiqua Europae Orientalis, Acta Musicologica (vol.I), 1988.
- Pr.Prof.univ.Dr. RĂMUREANU IOAN, Pr.Prof.univ.Dr. ŞESAN. MILAN şi Pr.Prof.univ.Dr. BODOGAE, TEODOR - Istoria Bisericească Universală (Vol.I) - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1987.
- SALAVILLE, S. - Les texts grecs du Te Deum - în "Echos d'Orient",Tome VIII, Paris, 1910.
- SUPPES, PATRICK - Metafizica probabilistică - Oxford, Basil Blackwell Publisher Ltd, 1984; Bucureşti, Ed.Humanitas 1990.
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW - History of Aesthetics (Vol.I, II) - Varşovia, Państwowe Wydaenictwo Naukowe (PWN), 1970.
- Dr. TOMESCU, VASILE - Musica Daco-Romana (Vol. I) - Bucureşti, Editura Muzicală, 1978.
- VUILLERMOZ, EMILE - Histoire de la musique - Paris, Ed.F.Brouty,J.Fayard, 1949.

./.

- WELLESZ, EGON - Byzantinische Musik - Breslau,Ed.Ferdinand Hirt, 1927.
- WIDOR, CHARLES-MARIE - Initiation musicale - Paris, Hachette, 1926.
- WORDSWORTH, J. - The Te Deum - London, 1902.
- x^x - Dicţionar de termeni muzicali - Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică , 1984.
- x^x - Encyclopédie de la Musique - Paris, Ed. Fasquelle, 1961.
- x^x - Histoire de la Musique - Paris, Encyclopédie de la Pléiade, Librairie Gallimard, 1960.
- x^x - Larousse du XX-e siècle, Paris, Librairie Larousse, 1933.

.----------.

Capitolul IV

REFORMULĂRI ALE TIMPULUI, SPAŢIULUI MODAL ŞI FORMELOR MUZICALE LITURGICE

Motto:
"Şi cîntau o cîntare nouă..."
Apocalipsa XIV, 3

A.) Anamorfozele timpului muzical - de la ritmurile poetice la structuri heterometrice

Motto:
"La început era Cuvîntul şi Cuvîntul era
la Dumnezeu şi Dumnezeu era Cuvîntul."
Ioan I, 1

Dimensiunea metro-ritmică este esenţială în definirea domeniului eminamente temporal al artei sunetelor. În acest context, desigur, relaţiile de tip anamorfotic pot avea un rol determinant în realizarea unui proces sonor complex - de la nivelul micro- pînă la cel macro-structural.

Ilustrăm astfel în cele ce urmează tocmai prefigurarea unui asemenea proces anamorfotic, generat - prin proliferare progresivă - de la o celulă primară, reprezentată printr-o formulă ritmică sub-motivică, pe care o considerăm - cel puţin teoretic - drept indivizibilă. Urmînd o anumită experienţă istorică multi-milenară, vom deduce în primul rînd această celulă sonoră dintr-un domeniu sacru, cursă fundamentală de inspiraţie a muzicii bisericeşti: Sfînta Scriptură.

Găsim aici o serie de nume proprii de sorginte ebraică, avînd o structură ritmică (a silabelor) foarte sugestivă. Acest ritm poetic compus, de tipul "peon IV" (piric + iambic), stă astfel la baza numelor patriarhului Aminadáv (Matei I,4), a arhiereului Melchisedéc (Evrei VII,17,21), a oraşelor Ierusalím (3 Regi II,36), Ghenizarét (Mt.XIV,34), Harmaghedón (Har-Megidón - Apoc.XVI,16), a apostolului Vartoloméu, ca şi a altor nume biblice cu o importanţă deosebită în contextul simbolismului scripturistic.

Convertirea ritmului poetic "peon IV" în muzică (Fig. 1) duce la crearea unei formule ritmice frecvent utilizate de-a lungul timpului, aşa cum se poate remarca şi în exemplele reproduse în Fig. 2-6 .

./.

Fig. 1

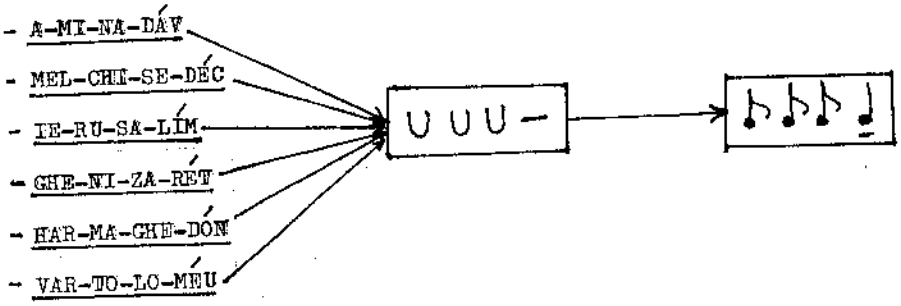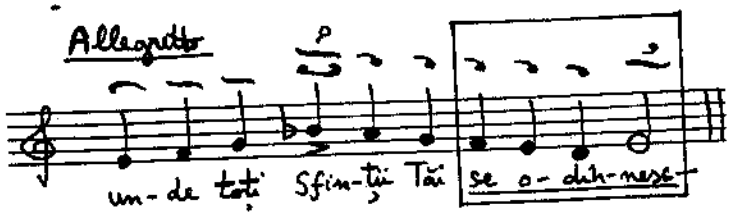


Fig. 2

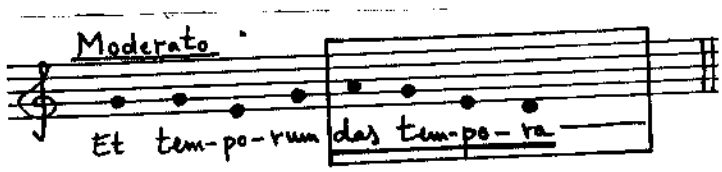
- RITM BIZANTIN (Panihida - Tropar)



[din Nicolae Lungu, Ene Braniște, Grigore Costea: Studii teologice 1-2/1964 - pag. 56]

Fig. 3
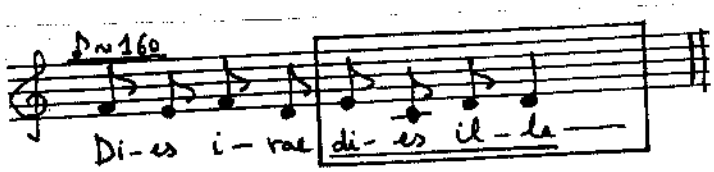
- RITM AMBROZIAN (Aeterna Rerum Conditur)



[din Victor Giuleanu: Principii fundamentale în teoria muzicii - pag. 208]

Fig. 4

- RITM GREGORIAN (Dies Irae)
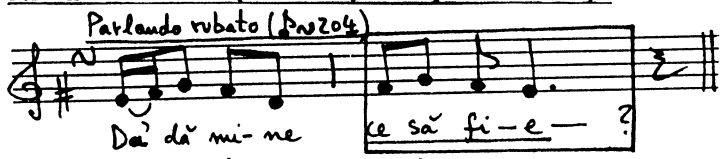


[din ***: Liber Usualis]

Fig. 5

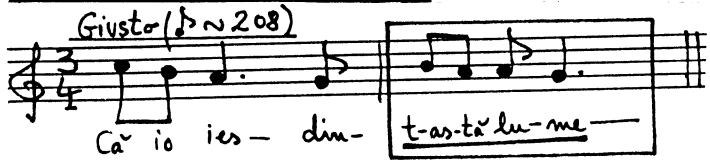
– **RITMURI POPULARE ROMÂNEȘTI**

PARLANDO RUBATO (Tu meri, bade,-n cătănie)



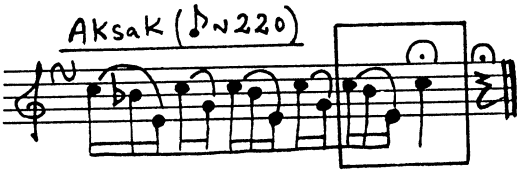
[din Traian Mîrza: Folclor muzical din Bihor - pag. 278]

GIUSTO SILABIC (Nora mortului)



[din Traian Mîrza: Folclor muzical din Bihor - pag. 212]

AKSAK (Chemarea Ianculuí)
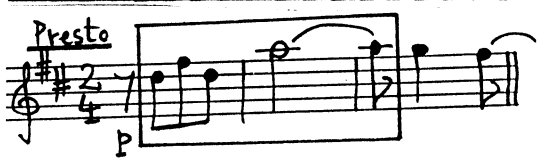


[din Corneliu Dan Georgescu: Repertoriul păstoresc Semnale de bucium - pag. 219]

Fig. 6

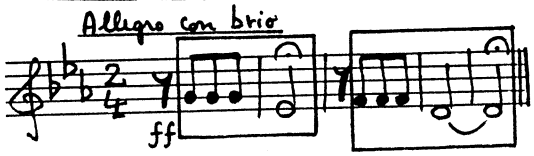
– **RITMURI DIN MUZICA CULTĂ**

W.A.MOZART - Simfonia în Re major KV 504 (Finale)
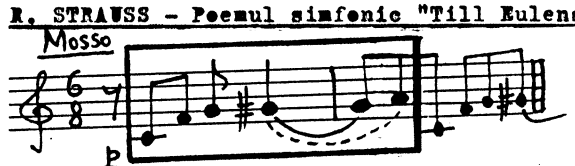


[Edition Peters - pag. 52]

L.v.BEETHOVEN - Simfonia a V-a (partea I, "motivul destinului")



[Edition Peters - pag. 3]
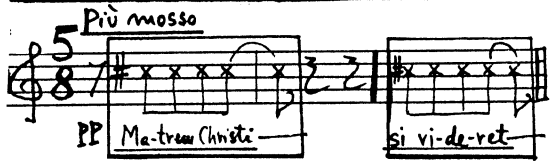
R. STRAUSS - Poemul simfonic "Till Eulenspiegel" (motivul lui Till)



[Edition Peters - pag. 3]

NB - structura "tribrah + troheu" a motivului tinde - ca expresie - spre "peon IV"

K. PENDERECKI - Passio et Mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam



[Edition PWM - pag. 96]

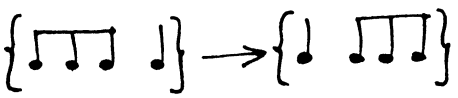
//.

Putem considera astfel toate aceste cazuri drept proiecţii anamorfotice ale arhetipului sonor dedus din acel ritm poetic binecunoscut încă din antichitate. Proliferarea muzicală a arhetipului poate urma mai multe căi specifice ritmicii, prin soluţii modulante sau/şi repetitive.

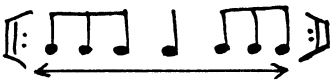
În grupa factorilor modulanţi, includem atît mutaţiile ritmice simple (Fig. 7-9 oglindesc recurenţele, diminuările, augmentările - cuprinzînd şi cele "cu valori adăugate" propuse de Messiaen), cît şi alte procedee tipice travaliului anamorfotic (incluziuni, intersecţii, reuniuni, diferenţe, diferenţe simetrice, complementarităţi, dispersări şi defazări progresive - ilustrate în Fig. 10-17).

În acest domeniu al factorilor modulanţi, tempoul (viteza de derulare a discursului sonor) reprezintă un parametru esenţial al anamorfozei ritmice. Astfel, dacă într-o evoluţie lineară fluctuaţiile de tempo (Fig. 18) pot produce mutaţii semantice majore aceluiaş text muzical, în perspectiva politempiei structurale (analizate în "teoria timpului polimodular" emisă de Dr. Mihai Brediceanu şi descrisă în Fig. 19) mutaţiile de tip agogic pot fi multiplicate într-un număr nedeterminat de dimensiuni (în special în cazul structurilor heterometrice).

Fig. 7
- **RECURENŢA**



NB - Fac excepţie formulele non-retrogradabile:



(palindrom ritmic)

În topica lingvistică, palindromul este ilustrat prin "chiasmus" - figură de stil des utilizată atît în literatura latină ("Pro vita hominis nisi hominis vita reddatur..." - Caes. B.G., VI, 16), cît şi în cea patristică greacă (ca de pildă în următorul text creştin datînd din sec. IV - text ce era gravat pe vasele circulare, putînd fi astfel citit în ambele sensuri:

<<ΝΙΨΟΝ ΑΝΟΜΗΜΑΤΑ ΜΗ ΜΟΝΑΝ ΟΨΙΝ>>*)

- transliterat "nîpson anomímata mì mónan opsîn")

"Chiasmus" (litera grecească X, ce se citeşte "hi"):

"Vita hominis"

"hominis vita"

Fig. 8
- **DIMINUAREA**

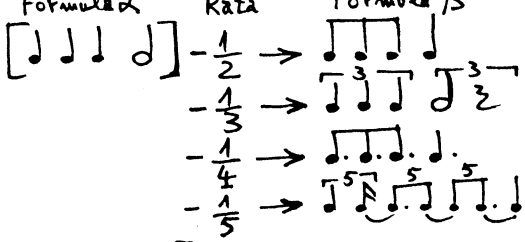
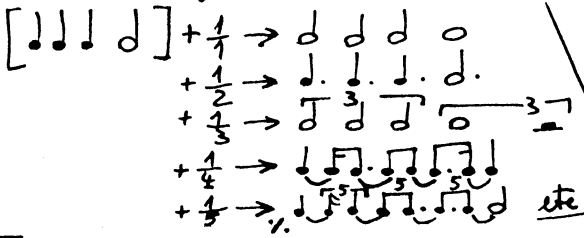
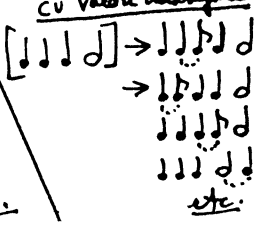


Fig. 9
- **AUGMENTAREA**



cu valori adăugate



*) "Şterge nelegiuirile, nu doar le privi!"

Fig. 10

- **INCLUZIUNEA RITMICĂ** $\{\square\} \subset \{\square \mid \square\}$

- subritmuri: $\{\square\}, \{|\}, \{\square \mid\}, \{\mid \square\}, \{\square\ \square\}$

Fig. 11

- **INTERSECȚIA A 2 RITMURI** $\{\square \mid \square\} \cap \{\square\ \square \mid \square\} = \{\square\ \square \mid \square\}$

Fig. 12

- **REUNIUNEA A 2 RITMURI** $\{\square \mid \square\} \cup \{\square\ \square \mid \square\ \square\} = \{\square\ \square \mid \square\ \square\}$

Fig. 13

- **DIFERENȚA A 2 RITMURI** $\{\square \mid \square\} - \{\square\ \square \mid \square\ \square\} = \{\square \mid \square\}$

Fig. 14

- **DIFERENȚA SIMETRICĂ A 2 RITMURI**

$$\{\square \mid \square\} \oplus \{\square\ \square \mid \square\ \square\} = [\{\square \mid \square\} \cup \{\square\ \square \mid \square\ \square\}] - [\{\square \mid \square\} \cap \{\square\ \square \mid \square\ \square\}] = \{\square\ \square \mid \square\ \square\} - \{\square\ \square \mid \square\ \square\} = \{\square \mid \square\ \square\}$$

Fig. 15

- **COMPLEMENTARITATEA RITMURILOR** $\{\square \mid \square\} = \sim \{- \mid \square\}$

Fig. 16

- **DISPERSĂRI ALE RITMULUI**

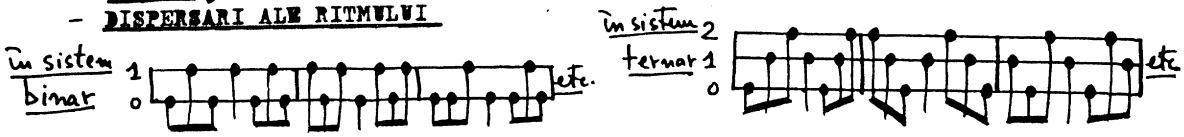


Fig. 17 - **DEFAZĂRI PROGRESIVE ALE RITMULUI**

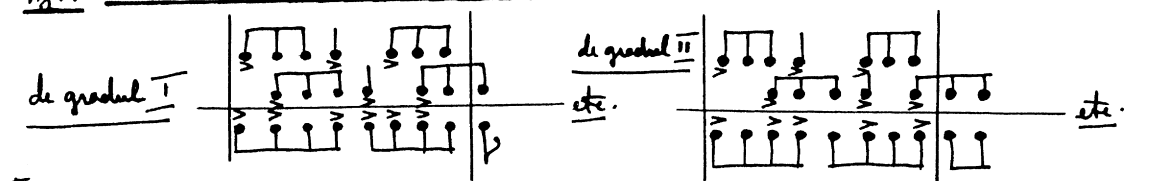


Fig. 18 - **FLUCTUAȚII DE TEMPO**

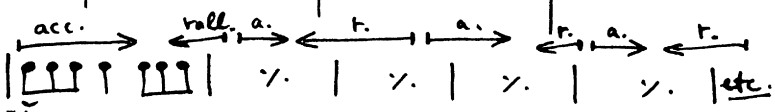
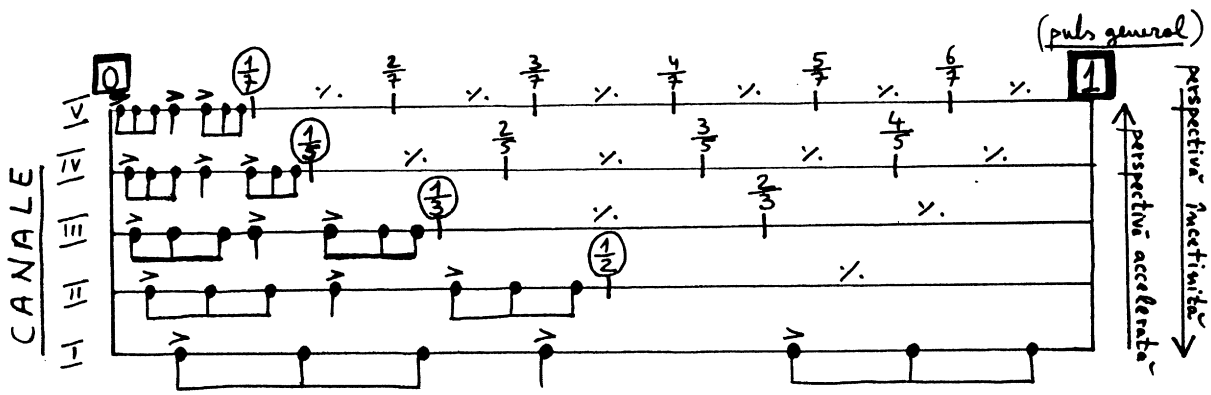


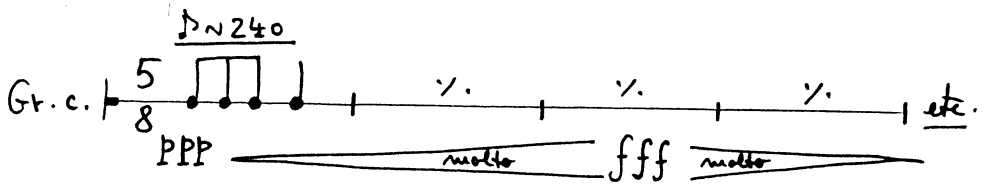
Fig. 19 - **POLITEMPIA STRUCTURALĂ**



În categoria <u>factorilor repetitivi</u> menționăm procedeele <u>liniare</u> (de tip <u>obstinato</u>) și cele <u>imitative</u> - eminamente polifonice (<u>canonul</u>, <u>invențiunea</u> și chiar <u>fuga</u> ritmică), ca în exemplele oferite în <u>Fig.</u> 20-23.

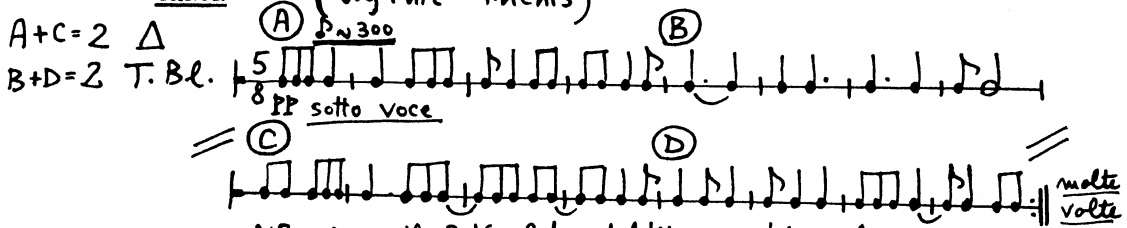
<u>Fig. 20</u>

- <u>OBSTINATO</u>



<u>Fig. 21</u>

- <u>CANON</u> (infinit - închis)



NB - Măsurile 2-16 sînt modulații anamorfotice ale măsurii 1.

<u>Fig. 22</u> - <u>INVENȚIUNE</u>

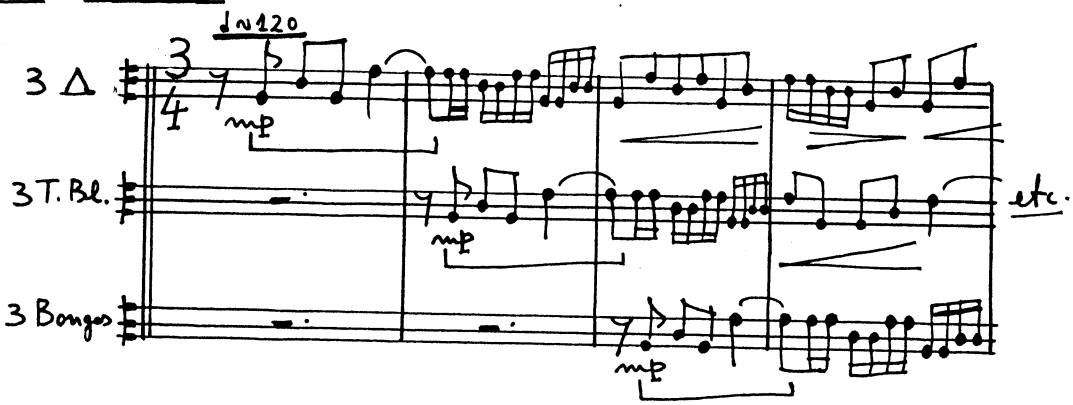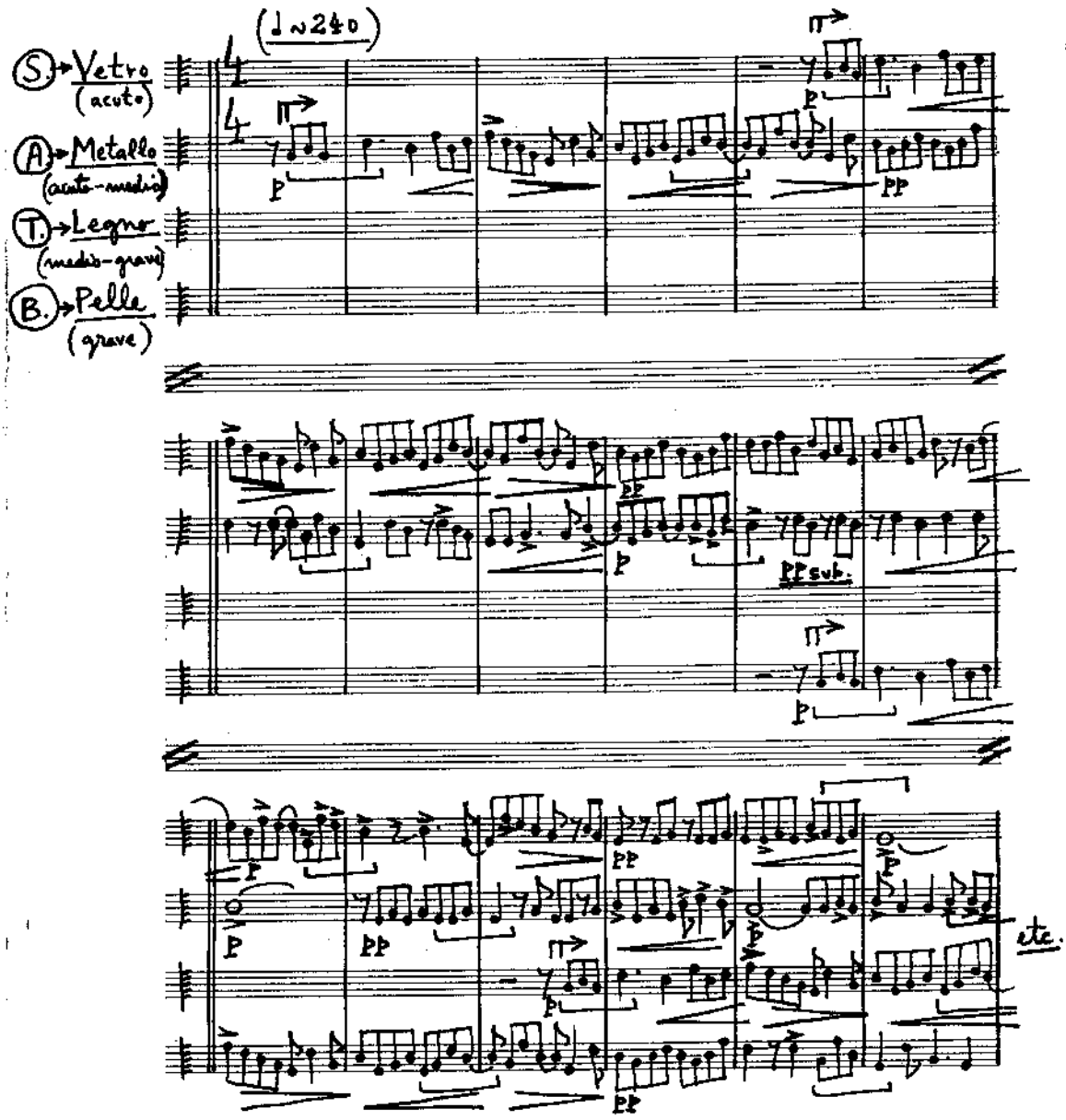


Fig. 23 - **FUGĂ (Expoziție)**
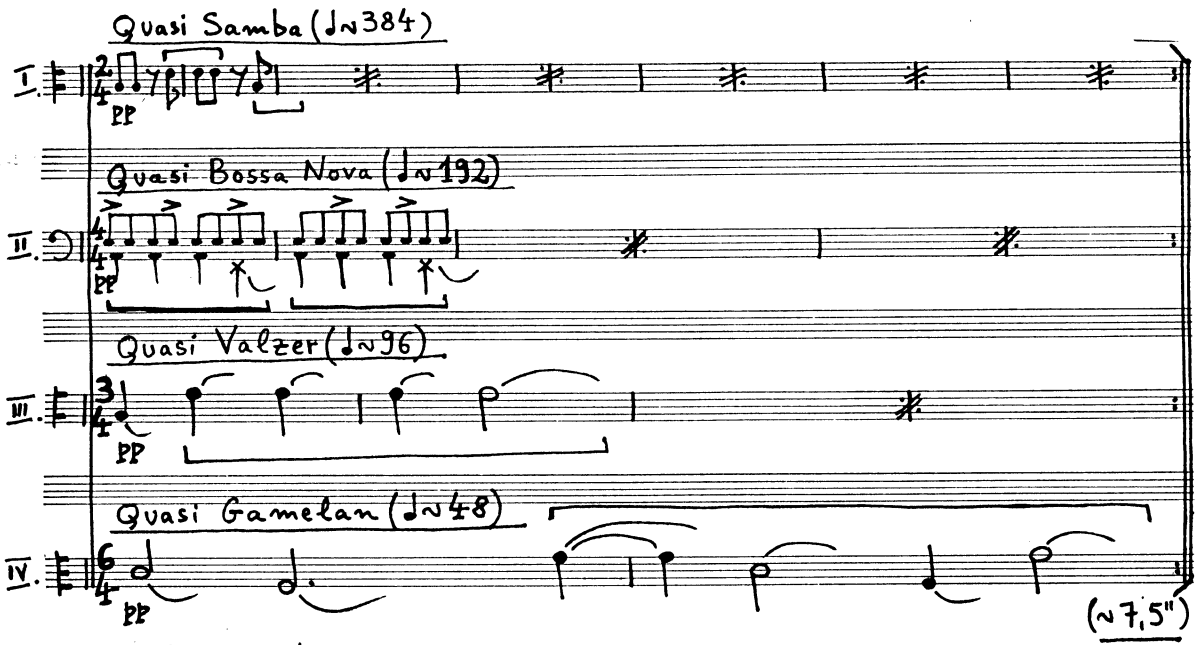


Legenda: ⊓ = Subiect / Răspuns

└─┘ = arhetipul ritmic {♪♪♪ ♩.}

Toate aceste procedee pot multiplica celula constitutivă (arhetipul ritmic) într-o arie deosebit de diversă, în texturi ample, până la nivelul macro-structural propus. O invenţiune sau o fugă ritmică (dezvoltînd deci,implicit, poliritmii) poate evolua şi în spaţii formal mai evoluate, de natură <u>polimetrică</u> şi chiar <u>heterometrică</u>, ca în Fig. 24 şi, respectiv, 25 .

<u>Fig 24</u> - <u>POLIMETRIE</u>



<u>Legenda</u>

<u>I.</u> = Cowbells < acute / medio

<u>II.</u> = Drums

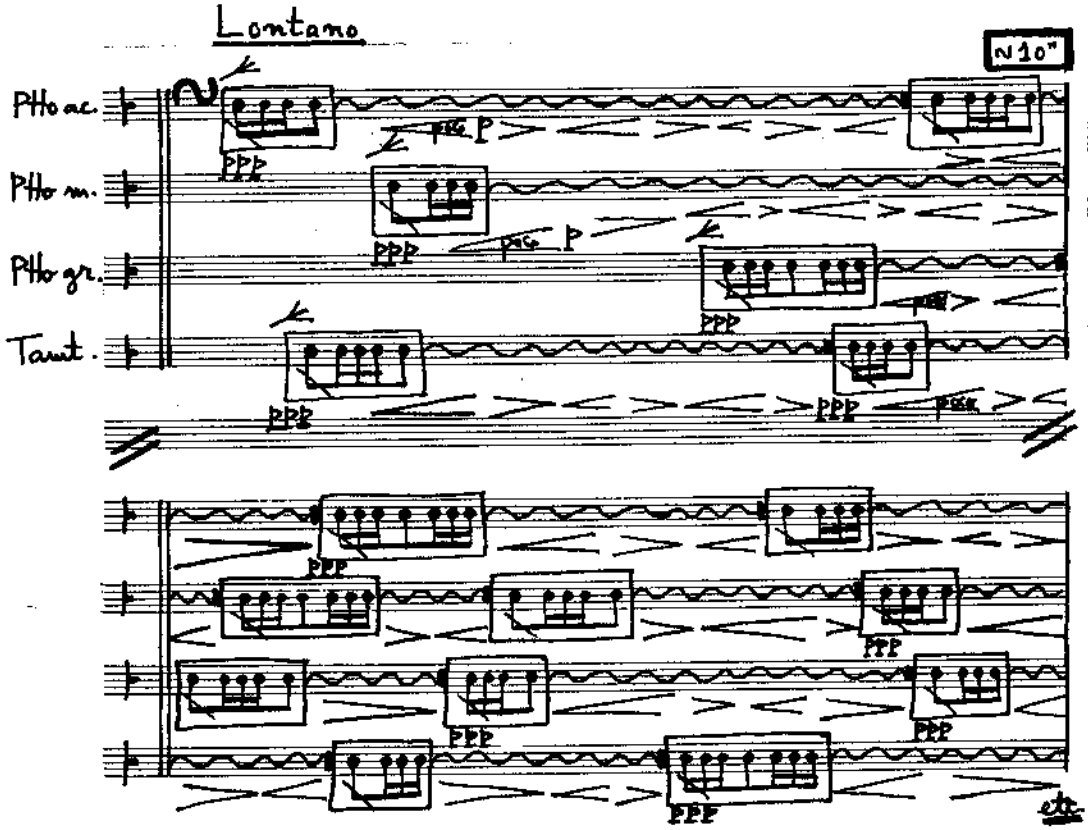
<u>III.</u> = Δ / Piatto acute

<u>IV.</u> = Piatto medio / Piatto grande / Tam-tam

<u>NB</u>- ⌊——⌋ = arhetipul ritmic { ♩♩♩ ♩ } - parţial sau integral (cu sau fără mutaţii)

Fig. 25

- **HETEROMETRIE**



Legenda: [4 I] = formulele ritmice (încadrate în metri) se repetă liber și cît mai rapid, pînă la epuizarea liniei ondulatorii

= cu măturele metalice (con le spazzole)

Exemplele de mai sus relevă tocmai identitatea în micro-structură a unor procese sonore aparent disjuncte din punct de vedere macro-structural, definind și în domeniul ritmicii (inclusiv a celei bisericești) specificitatea relațiilor sonore anamorfotice.

E.) Anamorfoze modale - perspectivele "mişcătoare" ale scărilor glisante

Motto:

"Cuvioasele virtuţi se aseamănă cu
scara lui Iacov, iar necuvioasele păcate,
cu lanţul care a căzut de pe corifeul Petru.
De aceea cele dintîi, înnădindu-se una de alta,
ridică la cer pe cel ce le alege; iar cele
din urmă strîng cît mai mult pe celălalt."

Ioan Klimax (580-650), "Scara Raiului"
(cap. 9, P.G. 88, 841)

Creat printr-o reformulare a tradiţiei modale paleo-creştine (implicînd, la rîndul ei, importante conexiuni cu sistemele ebraice şi greco-romane), sistemul generativ al modurilor glisante este bazat pe aceleaşi patru coloane ce formau - în concepţia lui Aristotel - "corpul armoniei" ("τὸ σῶμα ἁρμονίας"): sunetele "estotes". Reamintim deci schema principalelor funcţii în modurile antice eline, prin relieferea sunetelor "estotes" (Fig. 26).

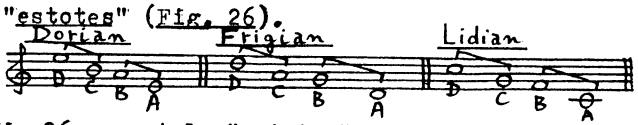


Fig.26 -sunetele "estotes" ale modurilor antice eline

În această perspectivă fixă, cele 4 sunete "estotes" (A,B,C,D) sînt grupate în perechi (A-B şi C-D), alcătuind deci 2 micro-moduri (tronsoane) dispuse la un interval de secundă mare. De regulă, prin transpunerea la o cvintă perfectă a tronsonului A-B (avînd o întindere de cvartă perfectă), se va obţine tronsonul C-D, astfel încît, însumate, cele 2 tronsoane formează o anumită scară modală, avînd genul determinat de structura tetracordurilor A-B şi C-D. Aceste tetracorduri cuprindeau, în interiorul celor 2 perechi de sunete "estotes", aşa-numitele sunete "mobile" ("metaboles") sau "mişcătoare" ("kinumeni"), ce puteau fi acordate pe frecvenţe diatonice, cromatice şi enarmonice (microtonale). Modulaţiile ("peri metabolon") puteau implica schimbarea genului ("modulatio per genus"), a sistemului ("modulatio per systima"), a expresiei ("modulatio per ethos") şi, bineînţeles, chiar a scării modale - în acest ultim caz apelîndu-se şi la mutaţia de tipul "roţii" ("trohos"), specifică muzicii bizantine, ce se produce prin multiplicarea unor micro-moduri infraoctaviante (tricordii, tetracordii sau pemtacordii) pe sunetele "estotes" (ce devin astfel şi sunete "sinaphé", de legătură), sau printr-un interval despărţitor ("diazeuxis"). Într-o perspectivă anamorfotică, sunetele "estotes" devin dinamice. Astfel, micro-modul A-B nu mai are un ambitus fix (de cvartă sau de cvintă), ci unul variabil, ce poate evolua - eventual progresiv - de la secundă mică la septimă mare (dar nu mai mult, pentru a nu se depăşi pragul dis-diapasonului în macro-structura modului). De asemenea, transpoziţia lui A-B în C-D nu se reduce la intervalul de cvintă, ci poate evolua tot de la o secundă mică la o septimă mare. Sistematizînd, obţinem 11 specii de sunete "estotes", fiecare cu cîte 11 poziţii caracteristice (Fig. 27), multiplicabile şi prin procedeul "trohos" (Fig. 28).
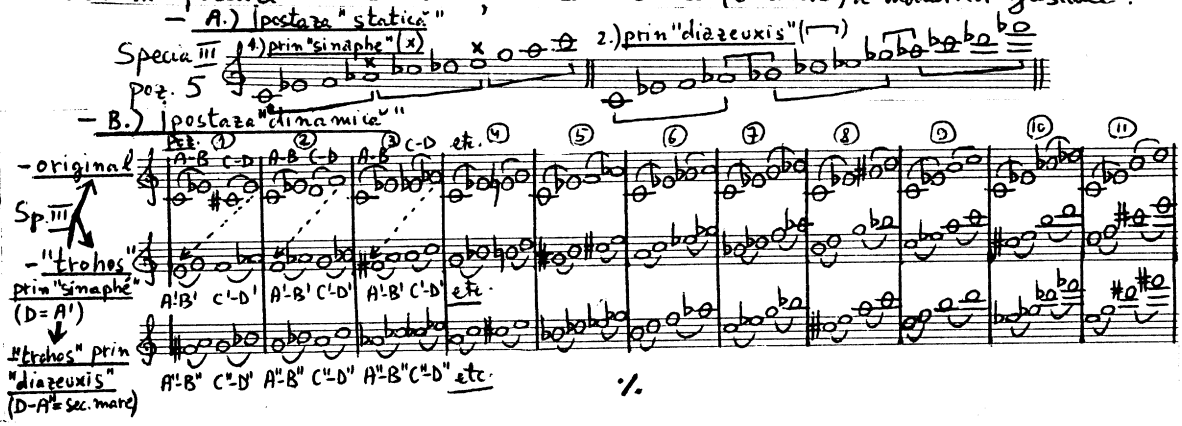
./.

Fig. 27 - tabloul evoluției corpului armonic al sunetelor "estotes" (prin decalarea progresivă a tronsonului C-D în raport cu tronsonul A-B) conform dinamicii sistemului modurilor glisante. [NB - alterațiile acționează exclusiv asupra notelor precedate (alăturate), fără a influența deci și înălțimile altor sunete, chiar și din aceeași casetă modală.]

Deviaționismul modurilor glisante (de la infra- la supercentavientă)

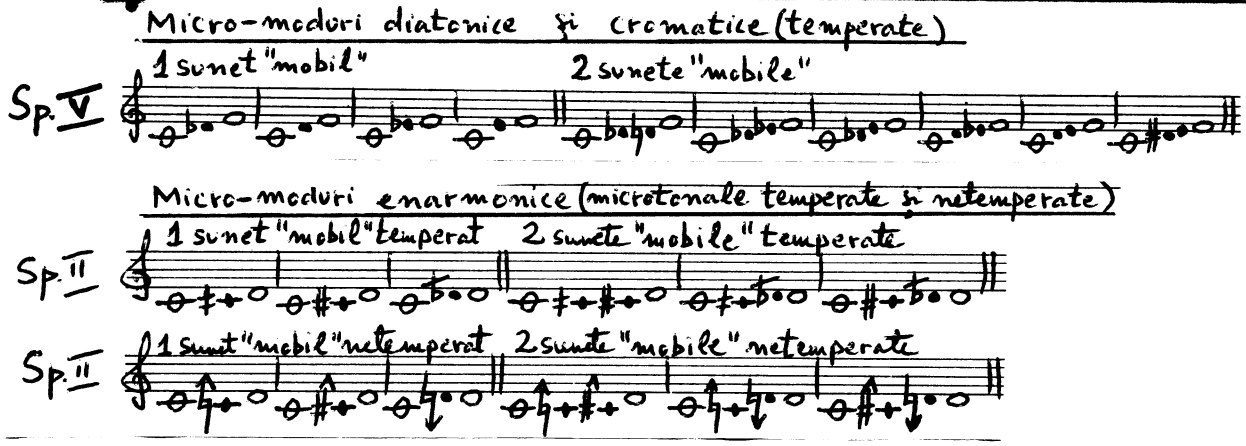
	Poz. 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Specia I (2m)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia II (2M)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia III (3m)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia IV (3M)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia V (4p)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia VI (4+)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia VII (5p)	AB C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia VIII (6m)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia IX (6M)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia X (7m)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							
Specia XI (7M)	A-B C-D	A-B C-D	A-B C-D	etc.							

Fig. 28 - multiplicarea corpului armonic al sunetelor "estotes" în conformitate cu procedeul tradițional bizantin "trohos" (aplicat prin conectarea la sunetul comun "sinaphé" sau prin decalarea intervalică "diazeuxis"), atât în ipostaza "statică" cât și în cea "dinamică" (evolutivă) a modurilor glisante.



În interiorul tronsoanelor A-B și C-D gravitează cîte 1-3 (4) sunete "mobile" (sau "nestatornice" - conform teoriei eline), ce pot avea frecvențe temperate (diatonice, cromatice) și/sau **enarmonice** (Fig. 29).

Fig. 29 - EXEMPLE DE GENERARE A UNOR MICRO-MODURI CU 1-2 SUNETE "MOBILE"



Luînd deci în considerare diferitele structuri ale sunetelor "mobile" (implicînd și nenumăratele ipostaze microtonale, ce pot fi și ele temperate sau netemperate), nu putem omite faptul că, practic, cele 11 specii (a cîte **11** poziții) de sunete "estotes" se potențează astfel la o scară mult superioară, putînd prolifera stfel într-o infinitate de combinații modale.

Tot în acest sens, mai semnalăm trei aspecte generale legate de:

1.) configurația modurilor glisante, ce nu este întotdeauna rectiliniu-ascendentă (ca de pildă în Specia I-pozițiile 2-11, în Sp.II-poz.3-11, etc.); astfel, jumătate din scări au o formă "frîntă" (de exemplu, în Specia X-pozițiile 1-9, în Sp.XI-poz.1-10, etc.), ce sugerează atît cantitatea (suma frecvențelor) cît și calitatea structurii sonore numite "mod", dar care reprezintă și adevărată formulă intonațională - în conformitate cu tradițiile muzicale ebraică, bizantină și gregoriană, în care de multe ori modurile se confundă cu incipit-urile cîntărilor și chiar cu anumite motive melodice constitutive;

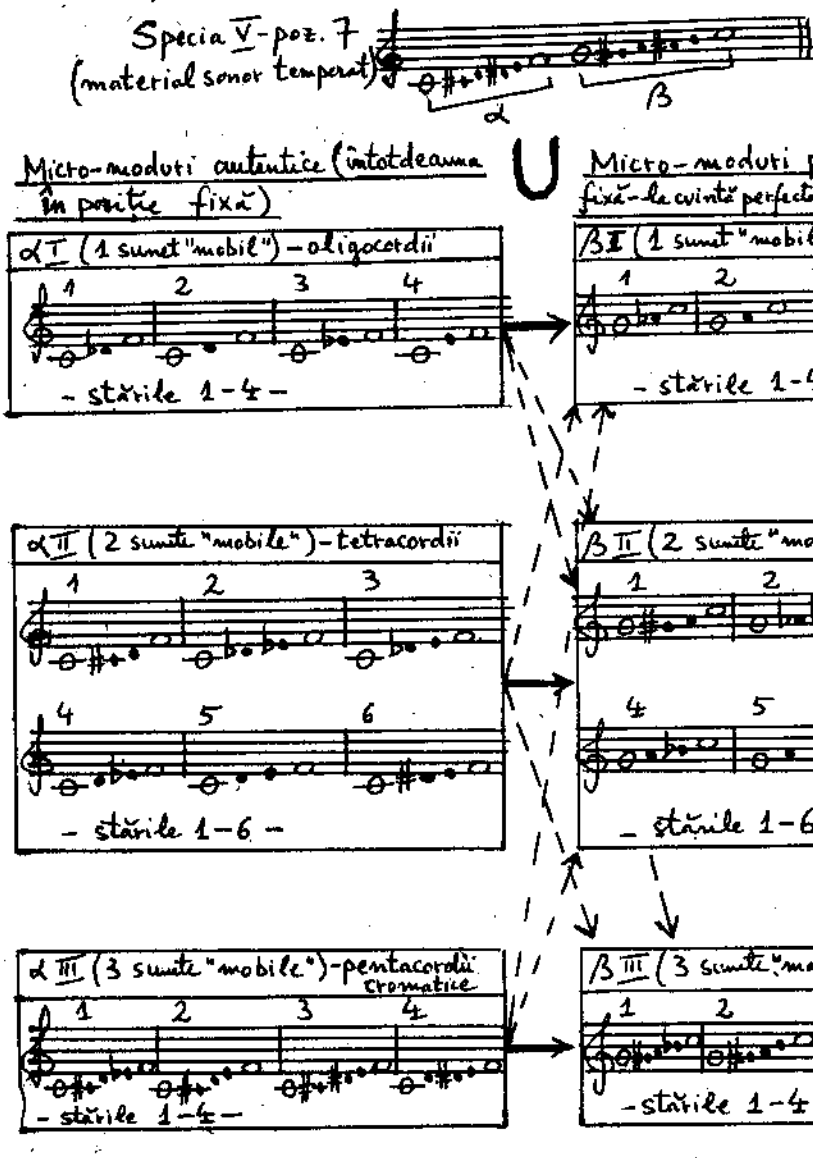
2.) posibilitatea de a realiza scări modale mixte, în care intervalul A-B este diferit de intervalul C-D nu numai ca poziție, ci și din punct de vedere morfologic (de pildă, sunetele "estotes" A-B formează o secundă mare fixă, iar sunetele C-D delimitează o cvartă mărită glisantă; în acest caz, se pot sintetiza scări modale deosebit de complexe, dat fiind faptul că asimetria celor două tronsoane "estotes" (A-B și C-D) se traduce și în micro-structura lor, la nivelul sunetelor "mobile" interioare;

3.) existența a trei tipuri de glisări (translări) inter-modale ale tronsonului mobil c-d - cea rectilinie (de exemplu, în Specia V - pozițiile 1-2-3-4-5-6-7-8-etc.), cea curbă (de pildă, în Specia II - pozițiile 1-2-3-2-3-4-3-4-5-4-5-6-5-6-7-etc.) și cea frîntă, sau "în zigzag" (marcată prin mutații bruște, ca de pildă în Specia IX - Pozițiile 1-4-2-8-5-7-3-9-etc., sau chiar salturi rapide între Specii diferite).

Procesul general al genezei modurilor glisante este reprodus în Fig. 30, ce ilustrează - în regim "static", deci ca într-o fotogramă extrasă din șirul de imagini ce formează o secvență cinematografică - un model de sinteză aplicat pe materialul sonor temperat oferit de Specia V - poziția 7. Acest proces constă în reuniunea unui micro-mod fix (delimitat de intervalul A-B) cu proiecțiile sale plagale (încadrate în C-D) - proiecții ce se desfășoară în Fig. 30 la un interval fix (cvinta perfectă), dar care - în principiu - pot evolua în glisări (translări) continue, ce dau naștere unor noi familii de scări modale (unele atingînd și straturile super-octaviante, ca de pildă pozițiile 8-11 ale Speciei V).

./.

Fig. 30 - exemplu de sinteză modală în regim "static" (sub aspectul corpului armonic "estotes"), în baza materialului sonor temperat oferit de Specia V - poziția 7. [NB - tronsonul A-B este notat prin α, iar cel C-D prin β.]

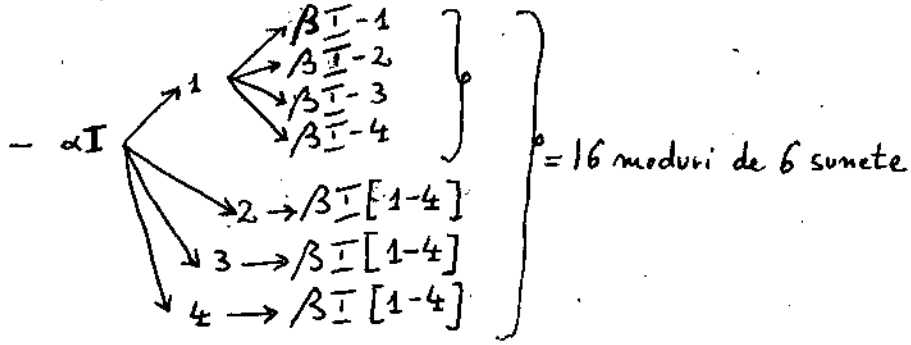


Legenda

→ = Conexiuni de tronsoane omogene (rezultând moduri uniforme)

- - - → = Conexiuni de tronsoane eterogene (rezultând moduri mixte)

Se obţin astfel în total 144 de moduri, după cum urmează:



- $\alpha\,\underline{I}\,[1\text{-}4] \dashrightarrow \beta\,\underline{II}\,[1\text{-}4]$ = 16 moduri de 7 sunete
- $\alpha\,\underline{I}\,[1\text{-}4] \dashrightarrow \beta\,\underline{III}\,[1\text{-}4]$ = 16 moduri de 8 sunete
- $\alpha\,\underline{II}\,[1\text{-}4] \longrightarrow \beta\,\underline{II}\,[1\text{-}4]$ = 16 moduri de 8 sunete
- $\alpha\,\underline{II}\,[1\text{-}4] \dashrightarrow \beta\,\underline{I}\,[1\text{-}4]$ = 16 moduri de 7 sunete
- $\alpha\,\underline{II}\,[1\text{-}4] \dashrightarrow \beta\,\underline{III}\,[1\text{-}4]$ = 16 moduri de 9 sunete
- $\alpha\,\underline{III}\,[1\text{-}4] \longrightarrow \beta\,\underline{III}\,[1\text{-}4]$ = 16 moduri de 10 sunete
- $\alpha\,\underline{III}\,[1\text{-}4] \dashrightarrow \beta\,\underline{I}\,[1\text{-}4]$ = 16 moduri de 8 sunete
- $\alpha\,\underline{III}\,[1\text{-}4] \dashrightarrow \beta\,\underline{II}\,[1\text{-}4]$ = 16 moduri de 9 sunete

Dintre aceste 144 de moduri, 48 sînt uniforme (la nivelul unor scări cu 6,8 şi 10 sunete), iar 96 sînt mixte (pe scări de 7,8 şi 9 sunete).

Sub aspectul genului, întîlnim atît moduri diatonice, cît şi moduri cromatice.

Astfel, modurile diatonice includ pentafoniile anhemitonice, hemitonice şi mixte, toate pentacordiile şi hexacordiile diatonice, toate modurile eline diatonice şi proiecţiile lor gregoriene, ehurile bizantine diatonice (autenticele 1 şi 4, ca şi plagalele lor 5 şi 8), toate modurile populare diatonice de stare majoră (ionic, lidic, mixolodic) şi de stare minoră (eolic, doric, frigic, locric), precum şi toate gamele majore şi minore ce alcătuiesc sistemul tonal diatonic.

Pe de altă parte, modurile cromatice - rezultate tot din combinarea tronsoanelor α şi β ale corpului armonic caracteristic Speciei $\underline{V}$ - includ toate pentafoniile, pentacordiile şi hexacordiile cromatice, toate modurile eline cromatice, ehul bizantin 2 şi plagalul său 6, toate modurile populare mixte (lidico-mixolidicul cu treapta 4 ridicată şi treapta 7 coborîtă;

./.

mixolidicul-eolicul cu treptele 6 şi 7 coborîte) şi cromatice (de stare majoră - ionicul cu treptele 2 şi 6 coborîte; lidicul cu treptele 2 şi 4 urcate; mixolidicul cu treapta 2 urcată şi cu treapta 7 coborîtă; mixolidicul cu treptele 2 şi 6 urcate; ionicul cu treptele 2 şi 7 coborîte; ionicul cu treptele 2, 6 şi 7 coborîte; ionicul cu treapta 2 urcată şi cu treapta 6 coborîtă; lidicul cu treptele 2 şi 4 urcate şi cu treptele 6 şi 7 coborîte; lidicul cu treptele 2 şi 4 urcate şi cu treapta 6 coborîtă; de stare minoră - eolicul cu treptele 3 şi 6 coborîte şi cu treptele 4 şi 7 urcate; doricul cu treptele 3 şi 7 coborîte şi cu treptele 4 şi 6 urcate; doricul cu treptele 3, 5 şi 7 coborîte şi cu treapta 6 urcată; eolicul cu treptele 3, 6 şi 7 coborîte şi cu treapta 4 urcată; doricul cu treapta 3 coborîtă şi cu treptele 4, 6 şi 7 urcate; frigicul cu treptele 2, 3 şi 6 coborîte şi cu treapta 7 urcată), toate gamele (majore şi minore) cromatizate - ce formează sistemul tonal cromatic, precum şi diferite sisteme tono-modale integrate de 9 şi 10 sunete (cu condiţia ca ele să rămînă octaviante).

Într-o perspectivă şi mai largă, putem include în această panoramă modală (determinată exclusiv de Specia V-poziţia 7) şi o serie de moduri eliptice de tipul celor oligocordice; de asemenea se pot integra toate modurile obţinute prin temperarea hemitonică a unor scări microtonale (enarmonice) desfăşurate între limite infraoctaviante sau octaviante, ca de pildă cele de sorginte antică ebraică, elină (cu proiecţiile bizantine în modurile 3 şi 7), hindusă (toate "Raga" - Vibhasa, Bhairava, Bhairavi, Todi, Saranga, Shri, Lalita, Puravi, Khammaja şi Kafi), precum şi arabo-persană (din familia asiatică Dastgâhe şi din cea nord-africană Maqâm).

Finalmente, arhetipul modal din Specia V-poziţia 7 poate "produce" cca 200 de moduri diferite; dat fiind faptul că matricea modală prezentată în Fig. 27 (oricum limitată la scări pînă la două octave) include 121 de arhetipuri (11 Specii a cîte 11 poziţii), putem afirma că, în principiu, ea are un potenţial de (121 x cca 200 =) cca 24.200 moduri ! Acestora mai trebuie însă să alăturăm şi numărul practic nelimitat al modurilor efectiv enamornice (temperat şi netemperat microtonale), totalul atingînd deci... Infinitul ! Evident, este imposibil de a epuiza resursele nesfîrşite ale acestei adevărate "Scări a Scărilor sonore" ce are, desigur, şi conotaţii metafizice, în consonanţă cu viziunea eminamente transcendentală a genialului mistic creştin Ioan Klimax (cca 580-650): conform învăţăturii sale, legătură dintre pămînt şi cer este asigurată prin "Scara Sfîntă" văzută de Iacob în vis şi la care face aluzie şi Iisus, atunci cînd vorbeşte despre cerul deschis şi despre îngerii care urcă şi coboară. Este Scara ce duce spre edificarea progresivă a ascetismului, implicînd, în ultimele faze, "metanoia", "hesychia", "apatheia" şi - ca un triumf al

./.

spiritului - unirea cu Dumnezeu !

Acesta este şi sensul esoteric al super-sistemului modal descris mai sus, avînd ca trăsătură specifică tocmai dinamismul procesului generativ, asigurat şi prin mobilitatea scărilor aflate într-o perpetuă modulaţie. Astfel, pornind de la un unic model intervalic primar (ce desemnează şi Specia modală respectivă), scările glisează funcţional dintr-una într-alta, re-proiectîndu-se, re-formulîndu-şi permanent structurile prin schimbările de perspectivă ce caracterizează un fenomen sonor eminamente anamorfotic.

.----------.

C.) Anamorfoze rituale creştine - crearea formelor muzicale liturgice din perspectiva anamorfotică a centonizării sonore

Motto:
"La început a făcut Dumnezeu
cerul şi pămîntul..."
Geneza I, 1

Miracolul Creaţiei a constituit dintotdeauna o problemă esenţială pentru toţi marii gînditori ai omenirii. Astfel, în decursul timpului, cosmogonia a suscitat în cel mai înalt grad interesul teologilor, filosofilor, oamenilor de ştiinţă şi artiştilor de a oferi o explicaţie viabilă - chiar şi în plan general - acestui atît de tulburător fenomen universal, ce a determinat şi existenţa umanităţii în sensurile ei cele mai profunde. Sistematizînd, putem delimita patru principale direcţii de gîndire, dintre care primele trei sînt, evident, false:

- concepţia dualistă (a şcolii lui Platon), conform căreia lumea a fost creată "ab aliquo", din materia eternă (şi deci preexistentă), de către Demiurgul ce ar fi avut astfel funcţia unui Dumnezeu-arhitect;

- concepţia panteistă (a lui Spinoza, Bruno şi Hegel), ce consideră lumea drept o emanaţie a unui Dumnezeu-impersonal;

- concepţia materialistă (dezvoltată pe filonul Democrit-Feuerbach-Engels-Marx), ce neagă existenţa lui Dumnezeu, explicînd apariţia materiei (alcătuită din atomi) şi a lumii (formată din materie) în mod evoluţionist: sub influenţa dialecticii hegeliene (aplicate însă în sens invers), acest curent filosofic a dus la apariţia "materialismului-dialectic", cu teoriile aferente, ca de pildă cea a aşa-zisei "evoluţii social-culturale" (Morgen, Tylor, Spencer), ale cărei efecte le-am cunoscut direct;

- concepţia panteistă (creaţionistă),*) ce demonstrează cu elocvenţă faptul că lumea a fost creată din nimic ("ex nihilo") de către Logosul dumnezeiesc, în cele şase zile primordiale ale universului (hexameironul). Bazată pe revelaţia supranaturală - consemnată atît în Sfînta Scriptură (Gen. I; Fapte XVII, 24; Ioan I, 3), cît şi în Sfînta Tradiţie (de pildă, prin operele Sfîntului Atanasie, ale Sfîntului Ioan Damaschin, ale Fericitului Augustin, sau prin "Mărturisirea Ortodoxă") -, această concepţie a Sfintei Biserici este confirmată şi prin cele mai recente descoperiri ştiinţifice în domeniile matematicii (metafizica probabilistică) şi şi fizicii nucleare: particulele elementare, sau nevăzute, indicînd existenţa acelor "energii necreate" prin care teologia răsăriteană relevă legătura indisolubilă dintre spiritul fundamental şi materia (lumea) creată într-o ordine logică (mai precis crono-logică), începînd de la micro-cosmosul "care nu este altceva decît reflectarea raţionalităţii

./.

*) panenteismul implică prezenţa divină în actul creaţiei — dar nu cu Fiinţa (aşa cum apare în concepţia panteistă), ci prin energiile necreate ale lui Dumnezeu, prin lucrarea Sa.

Logosului în structura internă a întregului Univers"
(Preot Prof. Dr. Dumitru Popescu - "Cursul de Teologie Dogmatică şi Simbolică")

În acest context, crearea omului (Gen.I, 26-27; Iov X,8; Luca III,8; Eccl. XII,7; Cor. XI, 8 şi XV, 47; 1 Tim. II,13) apare ca o consecinţă directă a cosmogoniei divine, ce are un explicit caracter antropocentric. Acest amplu proces transcendental este reliefat atît prin Cuvintele Sfinte ale Mîntuitorului (Mc. X, 6-8; Mt. XIX, 4-5), cît şi prin comentariile avizate ale Sfinţilor Părinţi ce insistă asupra faptului că "Dumnezeu a creat pe om cu mîinile Sale din natura văzută şi nevăzută, după chipul şi asemănarea Sa. A făcut trupul dim pămînt, iar suflet raţional şi gînditor îi dădu prin suflarea Sa proprie" (Sfîntul Ioan Damaschin).

În ceea ce priveşte crearea sufletelor, ea depăşeşte experienţa şi înţelegerea oamenilor. Pentru creatorul de artă, pentru compozitor în speţă, sufletul este mediul mistic prin care intervine - ca o mîntuire, deci în mod soteriologic - **Revelaţia, Inspiraţia divină,** determinînd atît forma sonoră, cît şi fondul ideatic "transcris", pus în pagină de omul-creator ce dă operei sale suflet din sufletul ce i-a fost dat de Dumnezeu-Creatorul...

Inspiraţia fiind - aşa cum am arătat - Revelaţie dumnezeiască, opera creată nu poate fi consecinţa unui aşa zis proces evolutiv-istoric, căci Dumnezeu nu are o istorie, El este etern, El este "Cel ce este, Cel ce era şi Cel ce vine, **Atotţiitorul**" (Ap. I,8). De aceea, capodopera artistică - ca rezultat al adevăratei Inspiraţii divine - are un caracter atemporal, eminamente amistoric. Limitată în timp (conjuncturală unei mode efemere) sau chiar lipsită de viaţă (născută-moartă) este însă făcătura **pseudo-artistică**, "creaţia" urîtă, neinspirată - indiferent de"justificările"evoluţioniste ("progresiste") pe care le clamează autorul,cu luciferică aroganţă...

Depăşind - prin superioritatea dogmei sale - aceste impasuri gnostice, aceste"angoase existenţiale" de sorginte dualistă, panteistă şi mai ales materialistă, Sfînta Biserică are în domeniul artistic o viziune filocalică, centrată pe conceptul Frumuseţii - **concept atît de** sugestiv definit de Fericitul Augustin: "Deoarece în toate artele armonia (convenientia) este plăcută, graţie ei existînd şi fiind frumoase toate cele, ea năzuieşte către egalitate şi unitate fie prin asemănarea părţilor egale, fie prin ierarhizarea (gradatione) celor inegale (disparium)..." ("De vera religione" XXX,55). "**Tot** ce este frumos este bine orînduit" (Ibidem,XVII,77). "Unitatea este forma oricărei frumuseţi" ("Epistole",XVIII). Frumosul dumnezeiesc este astfel Unul, în infinita diversitate a expresiilor sale, căci "El este unul în toate locurile şi întreg în fiecare loc"(Blaise Pascal,"Pensées"-cf.Paul Evdochimov,"Arta icoanei - o teologie a frumuseţii").Astfel,unitatea în diversitate (deseori relevată în referatul

./.

biblic, ca de pildă Gen. I, 11-12, 20-22, 24-25, 28-30; II, 19-20, etc.) reprezintă şi una dintre temele dar şi modalităţile fundamentale de realizare a Frumosului artistic.*)

Însăşi Biserica - formată din nenumăraţi credincioşi cu trăsături atît de diferite, dar uniţi în gîndirea şi simţirea lor creştină - a fost descrisă metaforic ca un "turn pe ape" (Viziunea a III-a din "Păstorul" lui Herma), "în construirea căruia nu intră decît pietrele bune, în patru unghiuri şi strălucitoare, adică Apostolii şi dreptii, în timp ce pietrele colţuroase şi urîte, adică păcătoşii, sînt aruncate... Cele 7 fecioare din jurul turnului, care transmit îngerilor pietrele spre a fi zidite în turn, sînt puterile Fiului lui Dumnezeu, care insuflă această vigoare pietrelor" (Preot Prof. Dr. Ioan G. Coman, "Patrologie" Vol. I).

Artele plastice au materializat aceste imagini mistice, multiplicîndu-le şi în minunatele mozaicuri creştine preluate în cultura greco-romană din fondul tradiţional ebraic ("pavé" = tablă) - mozaicuri ce erau în principiu sistematizate în patru categorii formale:

- "pavimentum sectile" (cuprinzînd piese - sau pietre - geometrice regulate, ca de pildă varianta "trigonum", cu piese în formă de triunghi);
- "pavimentum tessellatum" sau "tesseris" (cu piese cubice);
- "pavimentum vermiculatum" (cu piese curbe, ondulate, chiar neregulate);
- "pavimentum scalpturatum" (implicînd o tehnică mai sofisticată, în două faze: 1.) trasarea desenului în profunzimea suportului material, realizîndu-se astfel o reţea de "şanţuri"; 2.) umplerea acestor concavităţi cu diferite cimenturi colorate).

Arta mozaicurilor creştine a înflorit atît în Bizanţ (încă din vremea lui Constantin cel Mare), cît şi în Apus, unde menţionăm minunata decorare a cupolei Basilicii "Sf. Petru" din Roma, dar şi lucrării unor maeştrii ca Rozette, Zucchi, Calandria (în epoca Renaşterii) şi Paolo de Cristophoris (la începutul secolului al XVIII-lea).

Urmînd exemplul Sfintei Scripturi - ce are în unitatea ei ideatică, indestructibilă, o structură mozaicată sub aspectul autorilor şi implicit al stilurilor şi genurilor poetice - literatura latină a primelor secole după Hristos a impus o nouă formă specifică - centonul (cento, -nis, derivînd din gr. κέντρων, -ωνος şi avînd iniţial semnificaţia de îmbrăcăminte alcătuită din mai multe tipuri de material textil), ce defineşte astfel structura unor opere ca "Medeea" de Hesidius Geta (sec. al II-lea), "Centonul nupţial" de Ausone (369), "Istoria Vechiului şi Noului Testament" de Proba Falconia (secolul IV) şi "Viaţa lui Iisus Hristos" de Aelia Eudoxia (secolul V).

./.

*)- principiul "unitas in pluralitate" (sau "e pluribus unum") - în conjuncţie cu sintagma "coincidentia oppositorum" - fundamentează şi estetica creştină a Card. Nicolaus Cusanus (sec. XV).

Genul a fost continuat în Renaştere - prin numeroasele lucrări ale fraţilor Capiluli - şi în special în prima parte a epocii baroce, prin "Cicero princeps" de G. Bellenden (1608), "Aeneis sacra" de Etienne Pleurre (1618), "Cento christianus" de Raoul Fournier (1644), "Cento in christogoniam" de Daniel-Georg Morhof (1657) şi "De bello Siciliae" de R. Ramazzini (1677).

Şi în muzica creştină, centonizarea a reprezentat un procedeu intens aplicat atît în Răsărit (în toate formele şi genurile muzicii bisericeşti), cît şi în Apus (în special în "cantus planus"-ul gregorian). Desigur, printre principalele izvoare pre-creştine, trebuie să menţionăm şi psalmodiile ebraice, constituite în general prin asamblarea unor moduri/motive biblice, ca de pildă Modul Profeţilor, Modul "Cîntecului înalt", Modul Plîngerilor, Modul Psalmilor, Modul Sentinţelor, Modul Iov, Modul Tefilla, etc.

Centonizarea muzicală constă deci în "compunerea unei cîntări (melodii) cu ajutorul unor fragmente melodice din alte cîntări preexistente" (Prof.univ.Dr. Victor Giuleanu - "Melodica Bizantină"), fiind un procedeu tipic de "sinteză a unei unităţi (motivice) superioare din mai multe unităţi (submotivice) premergătoare" (Sigismund Toduţă - "Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach", Volumul I).

Sistematizînd multiplele modalităţi de aplicare sonoră a acestei metode constructive, putem afirma că aceasta admite în principiu trei criterii de clasificare, grupate după scara, gradul de control şi perspectivele procesului.

Astfel, sub raportul scării (nivelului) la care acţionează, putem departaja micro-centonizarea (cristalizînd structurile de bază - de pildă, moduri sau motive muzicale - din unităţi elementare infra-modale sau sub-motivice preexistente) de macro-centonizare (ce intervine exclusiv în structura de ansamblu a unei lucrări, alăturînd,de exemplu, în contextul unitar al macro-formei Sfintei Liturghii, diferite cîntări aparţinînd mai multor genuri şi chiar autori).

De asemenea, sub aspectul gradului diferenţiat de control în determinarea reliefului melodic, pot fi deosebite structurile libere (quasi-improvizate, pe fondul unor formule fixe, ca în cîntările răsăritene, dar şi în anumite "cantus"-uri gregoriene) şi cele stricte (urmînd "ad litteram" toate indicaţiile de detaliu ale partiturii, ce exclud astfel improvizaţia).

În sfîrşit, din punctul de vedere al perspectivei de dezvoltare

./.

a materialului sonor, distingem formele orientate spre orizontalitatea discursului (în special cele de factură bizantină, eminamente monodice - chiar şi atunci cînd apelează la suportul isonic) de cele predestinate unor elaborări verticale (şi care au un potenţial armonico/polifonic sporit, capabil să le proiecteze în ipostazele "cantus firmus"-urilor occidentale).

Exemplele pe care le prezentaăm ilustrează atît cazuri tipice (Fig. 31 -"micro-centonizarea liberă în perspectivă orizontală" întîlnită în cîntarea bizantină, redată prin "Stihoavna" lui Anton Pann, ce se bazează pe formule încheiate prin cadenţe perfecte şi imperfecte; Fig. 32 - "micro-centonizarea liberă în perspectivă verticală" specifică "cantus"-urilor gregoriene înrudite cu celebrul imn "Dies irae"), cît şi situaţii în care remarcăm procesul centonizării în diferite combinaţii şi ipostaze intermediare, ca de pildă:

- în Fig. 33 - "micro-centonizarea strictă în ambele dimensiuni (orizontală şi verticală)" reflectată printr-un exemplu ales din muzica barocă: "Musette" (Nr. 22) din "Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach" de Johann Sebastian Bach (1725);

- în Fig. 34' şi 34" - "micro-centonizare liberă în tranziţie spre macro-centonizare strictă" în piesa "HΣYXÍA I" pentru voce/violoncel de Şerban Nichifor - lucrare ce îşi propune să transpună în universul sonor atmosfera ecstatică ce se crează prin exerciţiile spirituale isihaste, proprii ascetismului bizantin. Termenul "IΣYXÍA" (= Linişte - în sensul păcii divine) sugerează acea stare de graţie, de aşteptare concentrată a apariţiei miraculoase a Luminii transcendentale a Taborului în timpul invocaţiilor repetate pe textul - derivat din Psalmul 50 (51), 12 - al "Rugăciunii inimii": "Doamne Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, mîntuieşte-mă pe mine, păcătosul". Rugăciunea se spune în gînd sau pe un ton murmurat, într-o secvenţare ritmică acordată cu respiraţia fiziologică, astfel încît prima parte ("Doamne Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu") este sincronizată cu inspiraţia, iar ultima parte ("mîntuieşte-mă pe mine, păcătosul") coincide cu expiraţia. Concepută pentru un violoncelist ce interpretează - simultan cu cîntul său instrumental - şi partea vocală, într-o simbioză dorind să marcheze totala angajare a muzicianului în realizarea acestui act mistic de natură isihastă, lucrarea exemplificată utilizează textul canonic al "Rugăciunii inimii" în patru ipostaze lingvistice, respectiv:

- în ebraică -

"לֵב טָהוֹר בְּרָא-לִי אֱלֹהִים וְרוּחַ נָכוֹן חַדֵּשׁ בְּקִרְבִּי׃"

(Lev tahór bera-lí Elohím
Ve ruah nahón hadeş bechirbí)

[Ps. 51:12 - Biblia Hebraica = Ps. 50:12 - Vulgata, Septuaginta]

%

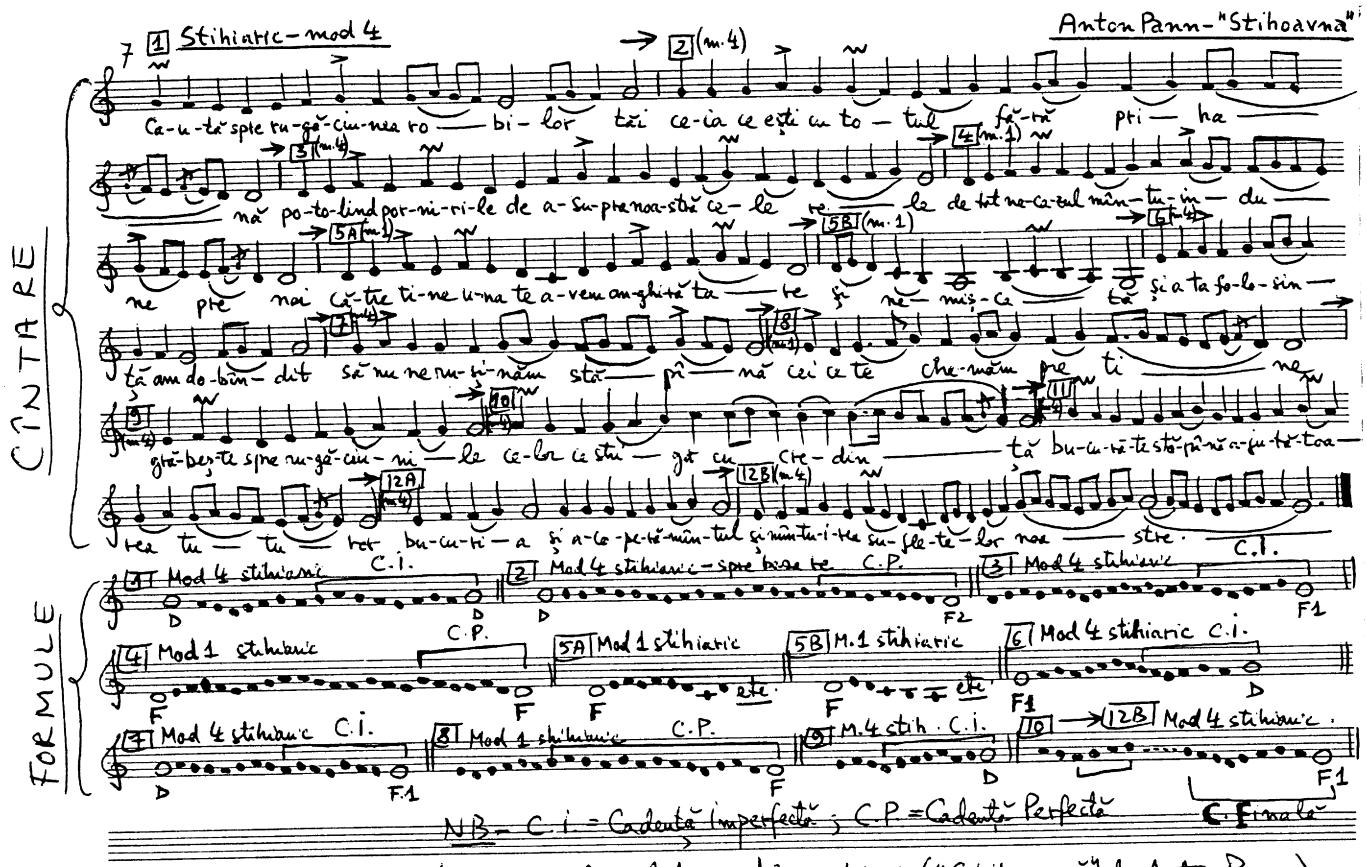


Fig. 31 - centonizarea în cîntarea bizantină ("Stihoavnă" de Anton Pann)
- "micro-centonizare liberă în perspectivă orizontală" -
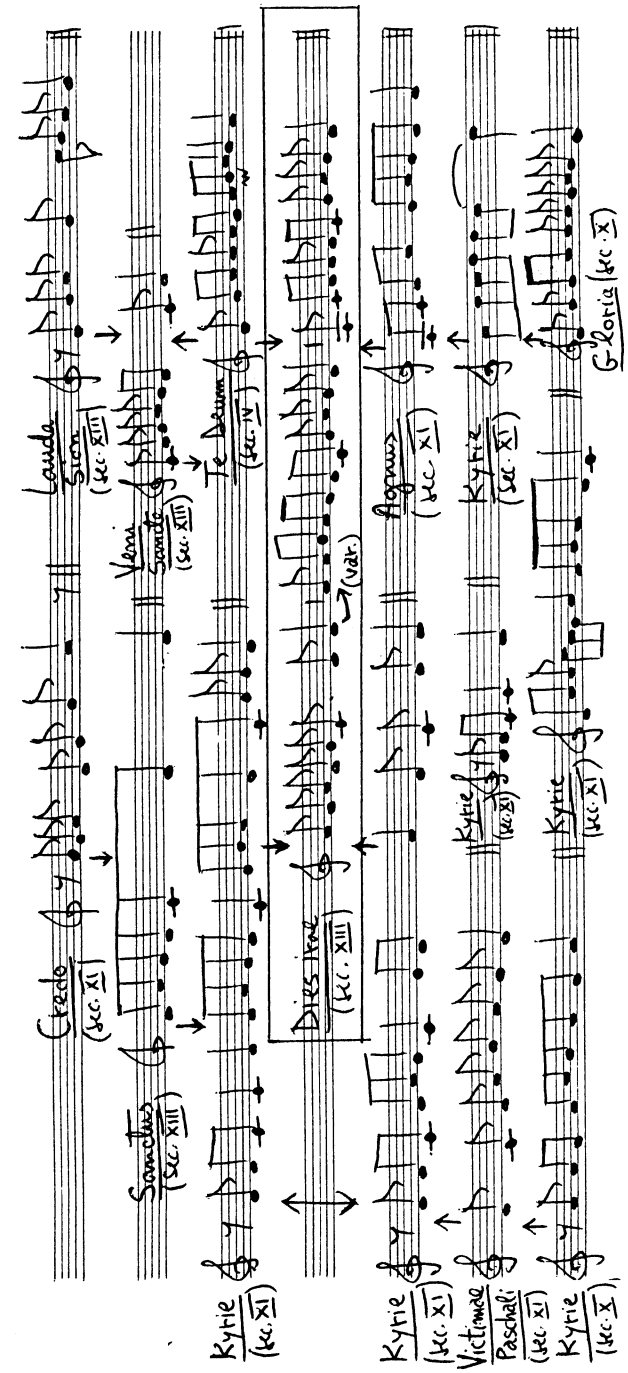


Fig. 32 - centonizarea în muzica gregoriană ("Dies irae")
- "nictramentonizare liberă în perspectivă verticală" -

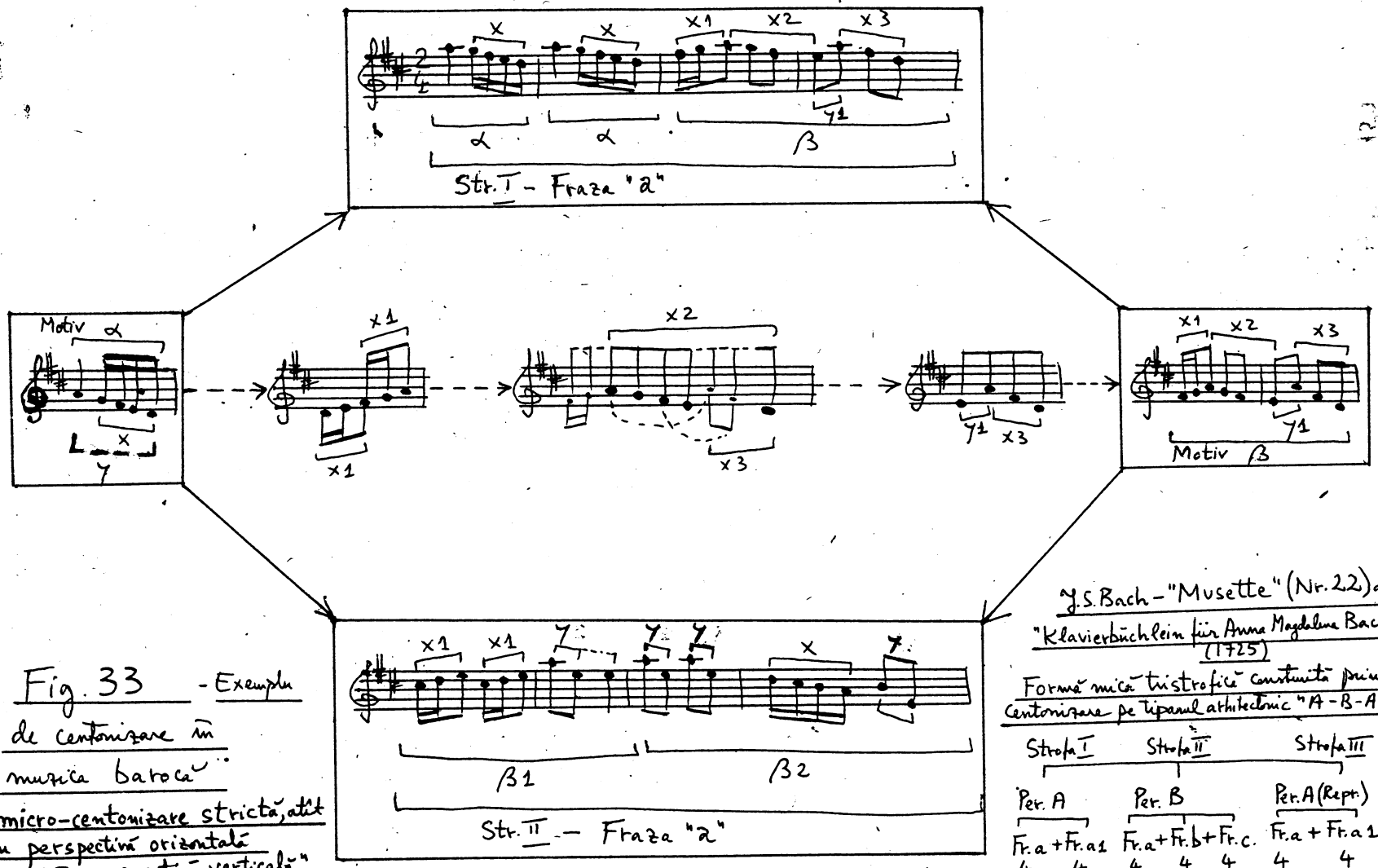


Fig. 33 - Exemplu de centonizare în muzica barocă:

- "micro-centonizare strictă, atît în perspectivă orizontală cît și în perspectivă verticală" (în ambele dimensiuni)

J.S. Bach - "Musette" (Nr. 22) din "Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach" (1725)

Formă mică tristrofică construită prin centonizare pe tiparul arhitectonic "A-B-A"

Strofa I		Strofa II			Strofa III	
Per. A		Per. B			Per. A (Repr.)	
Fr. a + Fr. a1		Fr. a + Fr. b + Fr. c.			Fr. a + Fr. a1	
4	4	4	4	4	4	4
Re: I	I			Re: V	I	I
		La: I	V	I		
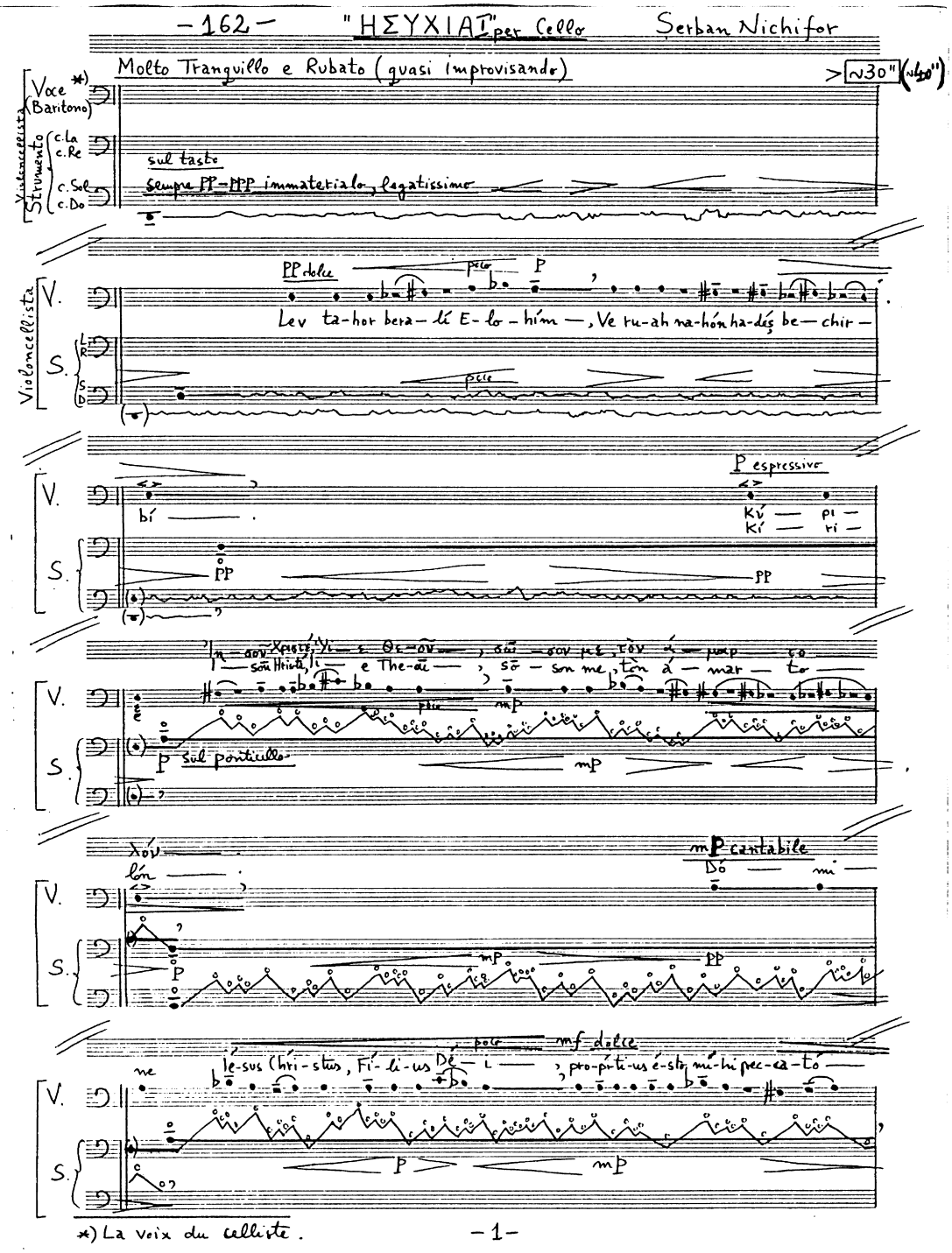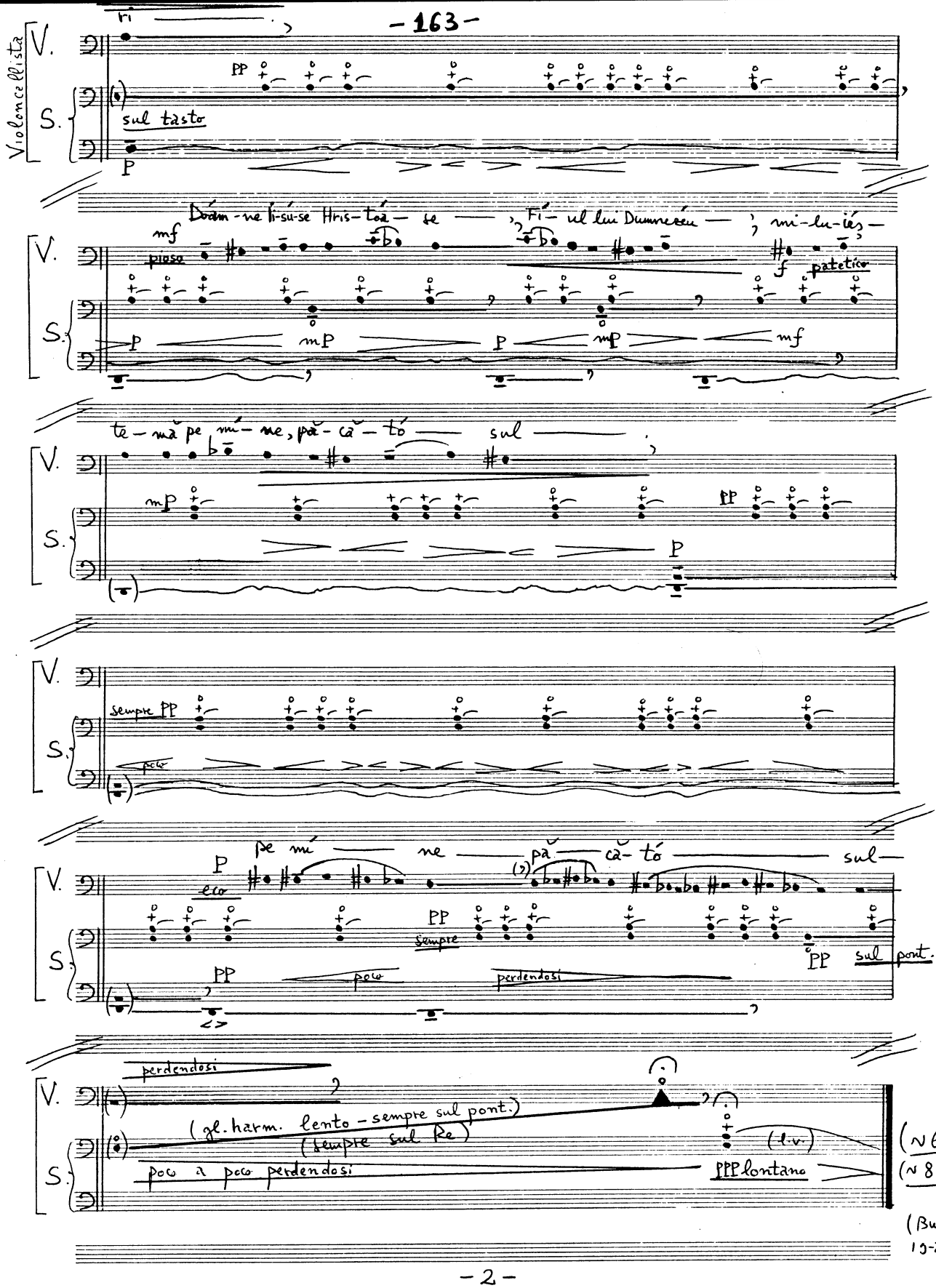


Fig. 34' -centonizarea în "ΗΣΥΧΙΑΙ" de Ș. Nichifor

-"micro-centonizare liberă" în tranziție spre macro-centonizare stricta"-



(Bucuresti 19-26-X-92

Fig. 34" - continuarea Fig. 34' ("HΣYXIA I")

- în greacă-"Κύριε Ἰησοῦ Χριστέ, Υἱε Θεοῦ, σῶσον με, τὸν ἁμαρτολον."

(transliterare: Kírie Iisoũ Hristé, Iie Theoũ, sóson mé, ton amartolón.)

- în latină -

-"Domine Iesus Christus, Filius Dei, propitius esto mihi, peccatori."

- şi în română (în forma consacrată expusă mai sus).

Astfel, forma textului micro-centonizat determină şi forma imaginii muzicale atît în micro- cît şi în macro-structură, avînd o desfăşurare"evolutivă" (dinamică) şi "non-evolutivă" (statică) în acelaşi timp - cu observaţia că în acest caz elementul static devine de fapt ec-static (în sensul etimologic al termenului).

Inaugurînd prin "IXYXIA I" nu numai un nou ciclu în cadrul creaţiei mele componistice, dar şi aplicarea în plan general a acestei doctrine specifice teologiei bizantine în muzica cultă, consider oportună prezentarea cîtorva principii esenţiale ale isihasmului, marcîndu-i egală măsură specificitatea şi universalitatea, aşa cum a fost ea demonstrată de cel mai important gînditor al ortodoxiei contemporane, Acad.Pr.Prof.Dumitru Stăniloae în cartea "Din istoria isihasmului în ortodoxia română" (reprezentînd o antologie de texte selectate din monumentala sa operă "Filocalia sfintelor nevoinţe ale desăvîrşirii", vol. 8). Insistînd asupra ideii generatoare a isihasmului - unirea dumnezeiască prin viaţă contemplativă - Părintele Stăniloae face apel şi la mărturiile unor mari teologi isihaşti, ca Preacuviosul schimonah Vasile de la Poiana Mărului, stareţul Gheorghe de la Cernica, Părinţii Iosif, Calist Angelicude, Calist şi Ignatie Xanthopol, Calist Catafygiotul, Simeon Noul Teolog, Maxim Cavsocalivitul şi, nu în ultimul rînd, Sfîntul Gheorghe Făcătorul de minuni - arhiepiscop al Saloniculuí. Relevînd "preschimbarea firii umane prin îndumnezeirea produsă de Rugăciunea lui Iisus, însoţită de căldura iubirii faţă de El", Părintele Stăniloae afirmă că "în general <<liniştea>> pe care trebuie să o dobîndească omul duhovnicesc este un proces dinamic, deşi liniştea din alt punct de vedere, e o creştere în blîndeţe, în smerenie, dar şi în fericirea iubirii, o tensiune continuă spre Dumnezeu, supremul izvor de iubire, care nu e lipsită de momentele dramatice ale pocăinţei pentru păcatele cele mai subţiri, pe care, cu cît omul e mai progresat

./.

(59)

duhovniceşte, cu atît le sesizează mai mult în sine, producîndu-i o acută întristare. Şi tot acest urcuş sfîrşeşte în << odihna >>, în iubirea lui Dumnezeu, care nici ea nu e încremenire, ci o lărgire necontenită a fiinţei umane pentru primirea şi iradierea acestei iubiri".

Ritualul isihast este ciclic, căci "cinci sînt lucrurile liniştirii: rugăciunea, sau pomenirea neîncetată a lui Iisus, introdusă prin respiraţia în inimă, fără nici un fel de gînd... apoi puţină cîntare şi citire din Dumnezieştile Evanghelii şi din Sfinţii Părinţi şi din capetele despre rugăciune, mai ales ale Noului Teolog, ale lui Isihie şi Nichifor; cugetarea la judecata lui Dumnezeu, la moarte şi la cele asemenea; în sfîrşit, puţin lucru de mînă; şi iarăşi trebuie să se facă întoarcerea la rugăciune..." (din "Meşteşugul liniştirii" de Calist Angelicude). Evenimentele componente ale acestui ciclu (ce are un evident caracter simbolic) gravitează aşadar în proximitatea Rugăciunii, ca act major, sublimînd şi prin cîntări latreutice sensurile cele mai profunde ale vremelnicei noastre treceri prin materie. Vorbind despre ritual şi despre jertfă, putem deci vorbi şi de o veritabilă formă liturgică în micro-structură (eminamente individuală), avînd şi importante conotaţii muzicale integrate prin centonizare.

Revenind la exemplele de centonizare muzicală, trecem la nivelul macro-structural, desfăşurat pe largi arii temporale. În acest sens, Fig. 35 reproduce libretul oratoriului "Dies irae" (1967) de Krzysztof Penderecki, lucrare alcătuită - prin "macro-centonizare strictă" - din fragmente ale textelor aparţinînd unor autori antici ((Eschil) şi moderni (Aragon, Broniewski, Różewicz, Valery), interpolate cu fragmente din Sfînta Scriptură (Psalmul 114,8; 1 Cor.XV,54-55; Apoc.II,10-11; VI,17; VII,9; XI,2; XII,9; XIII,1,3-5,18; XIX,13; XXI,1). Depăşind semnificaţiile exterioare ale unui simplu colaj, textul - şi implicit muzica (Fig. 36), ce urmăreşte fidel traseul centonizării literare - rezonează unitar, funcţional, într-un timp poetic etern (sugerat şi prin utilizarea exclusivă a limbilor clasice), ce transgresează timpul fizic, într-un impresionant monument sonor dedicat victimelor Holocaustului de la Oświecim, din timpul celei de a doua conflagraţii mondiale. Concepută într-un flux continuu, generat de tronsoane modale de sorginte serială, muzica este articulată prin intersectarea unor pedale lungi, în registrul grav, cu flash-urile unor textúri sonore, rapide şi foarte acute. Aceste contraste extrem de puternice creează

./.

I. LAMENTATIO

Circumdederunt me funes mortis... *(Psalmus 114)*

Corpora parvulorum
Ab uterinarum fundo
Provolabunt
Cursu super historiam tendentia.

Corpora iuvenum,
Corpora puellarum
Cum spinarum coronis
Venient undique.

Corpora virorum
A camporum coemeteriis
Victum properabunt
Et libera fient. *(Broniewski)*

Ecce famis, doloris et tormenti terminus.
Ne Christus quidem hanc perniciei viam confecit
Et tam atrox non sensit discidium
Animae humanae et orbis inhumani. *(Krogan)*

Corpora a perniciei castris,
Ab oppidis per ignivomas manuballistas transfossis,
Corpora cum laqueo,
Corpora cum vulnere,
Corpora perniciei,
Corpora iniuriae
Catervatim venient,
Numquam requiescent! *(Broniewski)*

In magnis arcis
Torrefacti glomerantur capilli
Strangulatorum
Et parvae ravi puellae crines in nodum collecti
Quasi cum fasciola muris codicula
Per quam trahunt in ludo
Parum comes pueri. *(Różewicz)*

II. APOCALYPSIS

...et laquei inferorum supervenerunt mihi.
(Psalmus 114)

Qui habet intellectum, computet numerum bestiae: numerus enim hominis est. *(Apocalypsis 13)*

ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ-
μικτος, αὐονὰ βροτοῖς.

(Aischylos 331—333)

Et vidi de mari bestiam ascendentem, habentem capita septem et cornua decem, et super cornua eius decem diademata, et super capita eius nomina blasphemiae. *(Apocalypsis 13)*

Et proiectus est draco ille magnus, serpens antiquus, qui vocatur diabolus, et satanas, qui seducit universum orbem: et proiectus est in terram.
(Apocalypsis 12)

ἐπὶ δὲ τῷ τεθνημένῳ
τόδε μέλος, παμακτά,
παμφορᾶ φρενοδαλής,
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ-
μικτος, αὐονὰ βροτοῖς.

(Aischylos 328—333)

Et admirata est universa terra post bestiam. Et adoraverunt draconem, quia dedit potestatem bestiae: et adoraverunt bestiam, dicentes: Quis similis bestiae? et quis poterit pugnare cum ea? Et datum est ei os loquens magna, et blasphemias: et data est ei potestas facere menses quadraginta duos. *(Apocalypsis 13)*

...et civitatem sanctam calcabunt mensibus quadraginta duobus. *(Apocalypsis 11)*

Venit dies magnus irae ipsorum: et quis poterit stare? *(Apocalypsis 6)*

ἄγε δὴ καὶ χαρὸν ἄρωμεν, ἐπεὶ
μοῦσαν στυγερὰν
ἀκαμάτοισι δεδόσθαι,
λέξαι τε λάχη τὰ κατ' ἀνδρώπους
ὧς ἐπινωμᾷ στάσις ἁμά.

(Aischylos 307—311)

Post haec vidi turbam magnam, quam dinumerare nemo poterat ex omnibus gentibus, et tribubus, et populis, et linguis... *(Apocalypsis 7)*

Nihil horum timeas quae passurus es. Ecce missurus est diabolus aliquos ex vobis in carcerem ut tentemini: et habebitis tribulationem diebus decem. Esto fidelis usque ad mortem, et dabo tibi coronam vitae... Qui vicerit, non laedetur a morte secunda.
(Apocalypsis 2)

ἐπὶ δὲ τῷ τεθνημένῳ
τόδε μέλος, παμακτά,
παμφορᾶ φρενοδαλής,
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ-
μικτος, αὐονὰ βροτοῖς.

(Aischylos 328—333)

...et faciat ut quicumque non adoraverint imaginem bestiae, occidantur *(Apocalypsis 13)*

μάλα γὰρ οὖν ἁλόμενα
ἀνέκαθεν βαρυπεσῆ
καταφέρω σοδὸς ἀκμάν,
σφαλερὰ ταυσδρόμους
κῶλα, δύσφορον ἄταν.

(Aischylos 372—376)

Et vestitus erat veste aspersa sanguine.
(Apocalypsis 19)

Et vidi bestiam, et reges terrae, et exercitus eorum congregatos ad faciendum proelium cum illo, qui sedebat in equo, et cum exercitu eius. Et apprehensa est bestia, et cum ea pseudoprophata... Vivi missi sunt hi duo in stagnum ignis ardentis sulphure: Et ceteri occisi sunt in gladio sedentis super equum, qui procedi de ore ipsius: Et omnes aves saturatae sunt carnibus eorum. *(Apocalypsis 19)*

III. APOTHEOSIS

Absorpta est mors in victoria.
(Epistola ad Corinthios prima 15)

Et vidi caelum novum et terram novam.
(Apocalypsis 21)

Absorpta est mors in victoria. Ubi est, mors, victoria tua?

Ubi est, mors, stimulus tuus? *(Epistola ad Corinthios prima 15)*

Surgit ventus. Temptemus vivere! *(Valery)*

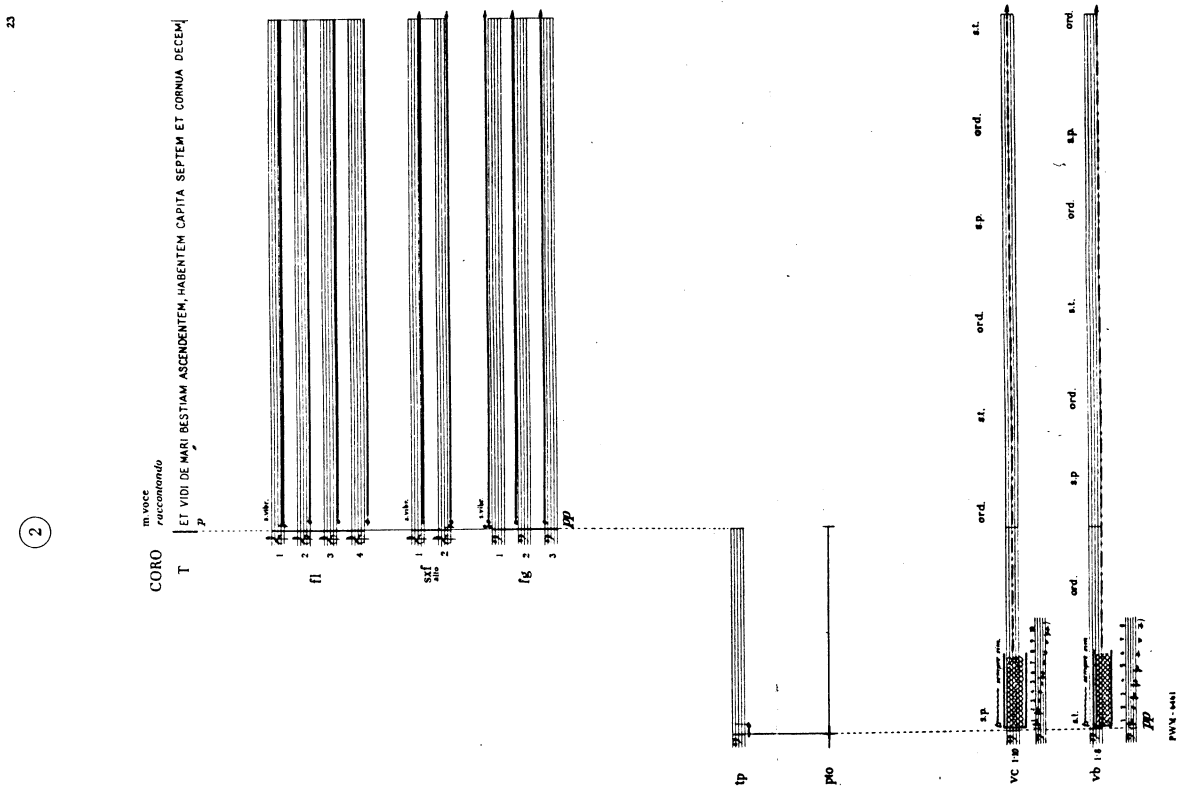
Poezję współczesną tłumaczył na język łaciński · Modern poems translated into Latin by · Vers contemporains traduits par · Отрывки современной поэзии переведа · Übersetzung der zeitgenössischen Gedichte von
TYTUS GÓRSKI

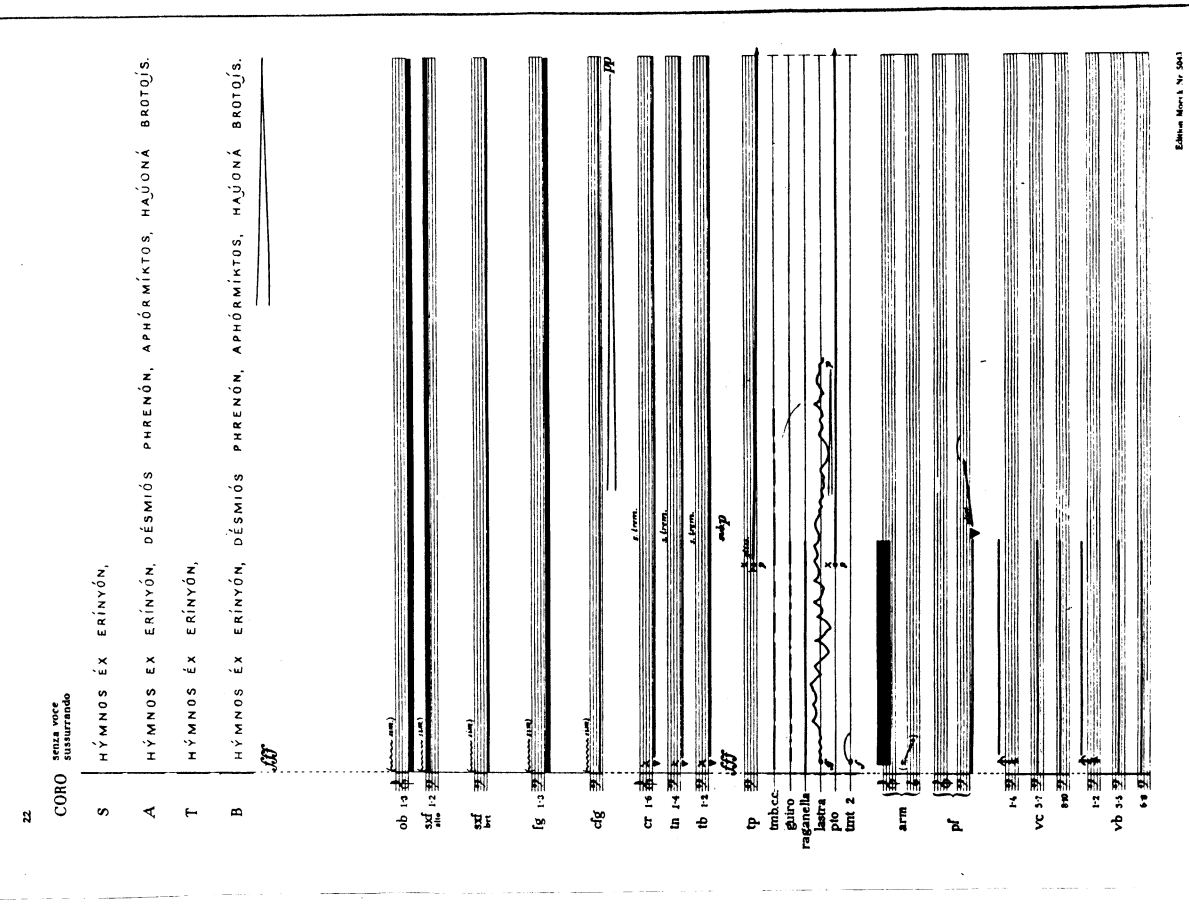
Fragmenty *Psalmów* z · Passages from the *Psalms* taken from · Extraits de *Psaumes* tirés du · Отрывки Псалмов по · Auszüge aus den *Psalmen* nach dem *LIBER PSALMORUM CUM CANTICIS BREVIARII ROMANI* Romae 1945
Fragmenty *Apokalipsy* i *1 Listu do Koryntian* według · Passages from *Revelations* and the *First Epistle to the Corinthians* taken from · Extraits de l'*Apocalypse* et de l'*Epître aux Corinthiens* d'après le · Отрывки Апокалипсиса и I послания к Коринфянам · Auszüge aus der *Offenbarung* und dem *Korintherbrief* nach dem *NOVUM TESTAMENTUM GRAECE ET LATINE* Stuttgart 1937

Fig. 35 - Libretul oratoriului "Dies irae" de Krzysztof Penderecki, a cărui macro-structură (literară și muzicală) a fost sintetizată prin centonizare (Edition PWM) - "macro-centonizare strictă (în tradiția apuseană)" -

/.

Fig. 36 - Fragment - din partitura oratoriului "Dies irae" de Krzysztof Penderecki - ce ilustrează funcţia integratoare, unificatoare a fluxului muzical fntr-un moment de joncţiune a 2 texte literare diferite (fn limbile greacă şi - respectiv - latină).





o tensiune paroxistică, ilustrînd fidel imaginile apocaliptice ale libretului. Interesantă este însă ideea de re-dimensionare a secvenţei gregoriene "Dies irae" prin acest oratoriu ce îmbină textele sacre cu cele profane într-o formulă muzicală bazată pe moduri intens cromatizate - deci în afara normelor bisericeşti tradiţionale în Apusul Europei. Astfel, chiar dacă această lucrare nu este canonică, ea are totuşi o evidentă inspiraţie liturgică ce îi conferă o incontestabilă monumentalitate.

În sfîrşit, Fig. 37 prezintă schema formală a unui "oratoriu ecumenic" (în curs de elaborare), pe care l-am imaginat printr-un proces de macro-centonizare în desfăşurare mixtă (alternînd secţiunile libere cu cele stricte sub raport metro-ritmic), ce îmbină structuri fundamentale ale Liturghiei Ortodoxe a Sfîntului Ioan Gură de Aur şi ale Missei Romano-Catolice. "Formularul" astfel centonizat nu este, bineînţeles, canonic şi nici nu îşi propune să ofere soluţii liturgice în afara celor cunoscute şi aprobate de forurile bisericeşti. Proiectul are de aceea un caracter exclusiv artistic, re-formulînd, într-o perspectivă pur anamorfotică, atît arhetipuri liturgico-muzicale comune Răsăritului şi Apusului, cît şi elemente specifice complementare.

Muzica se adresează deci publicului meloman (reunit în sală de concert şi nu în spaţiul ecleziastic) şi este concepută pentru un ansamblu vocal-simfonic complex, implicînd participarea a două coruri dispuse antifonic, precum şi cea a orchestrei mari (incluzînd şi orga).

Textul bilingv (român şi latin) reliefează şi o serie de sincronizări în plan filologic.

Dedicată (în spirit apostolic) ideii de unitate creştină în credinţă şi tradiţie, acest oratoriu are un sens ecumenic explicit, conform mesajului biblic: "Cînd se vor aduna popoarele împreună, şi împărăţiile, ca să slujească Domnului..." (Ps. 101, 23).

În concluzie, considerăm că procedeul anamorfotic al centonizării muzicale - ce se încadrează organic şi în normele generale ale Sfintei Tradiţii - oferă totodată imense posibilităţi creatoare, născute din paleta practic infinită a combinaţiilor libere dintre diferitele constante ale limbajului sonor al Sfintei Biserici. Este, deci, o cale ideală în planul inovaţiei muzicale (eliberate astfel de artificiile unor mode aflate în plină "evoluţie istorică şi dialectică" spre distrugerea totală a expresiei sonore), dar şi o cale a regăsirii Paradisului pierdut: a originii teofanice şi a sensului latreutic - ca elemente fundamentale ale artei sunetelor.

./.

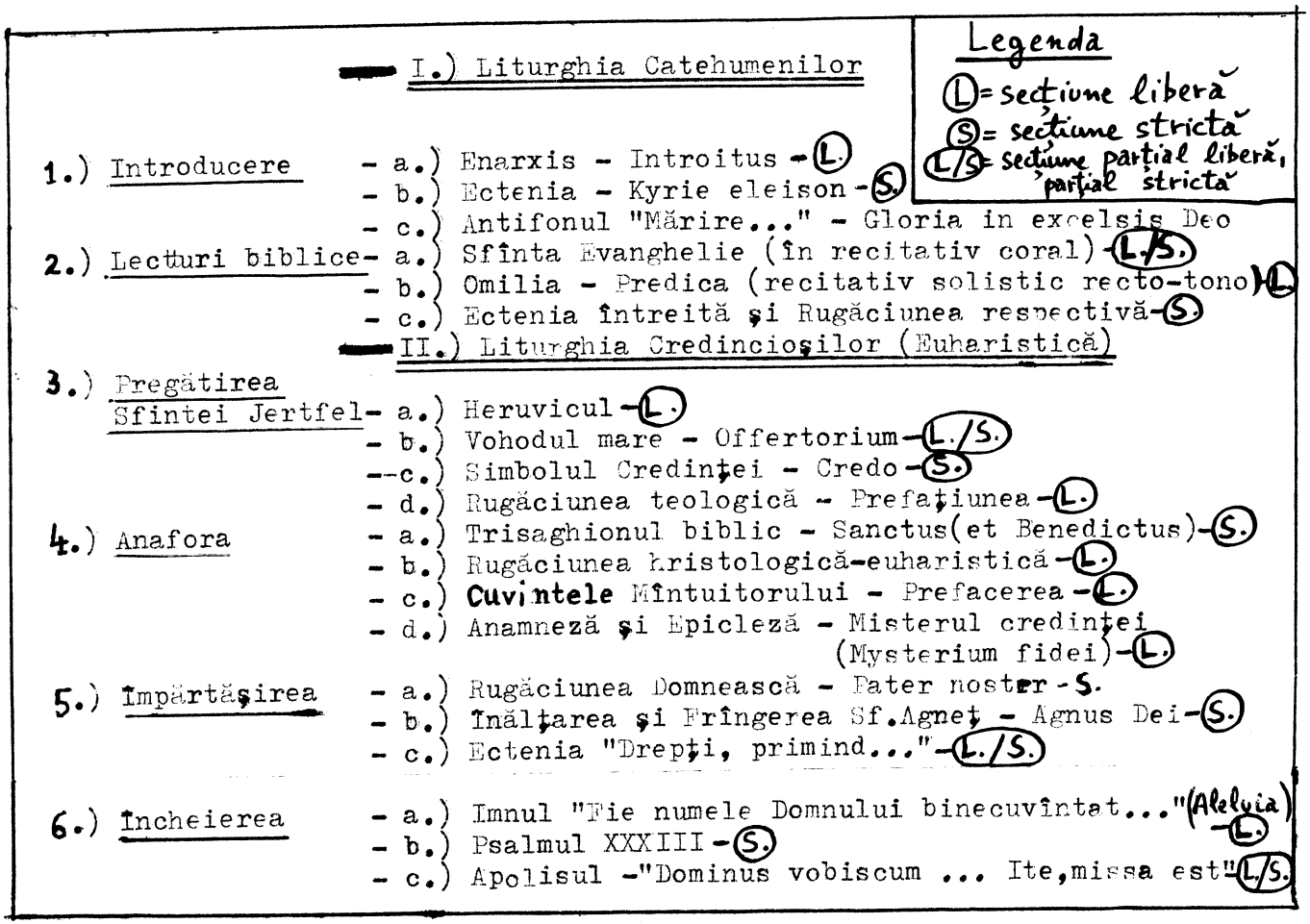


Fig. 37 - "ORATORIU ECUMENIC" (sinopsisul unui proiect muzical în curs de elaborare)

- "macro-centonizare în desfăşurare mixtă (alternînd secţiunile libere cu cele stricte sub raport metro-ritmic)" -

Deturnată de la funcţia ei primordială - de transmitere a adevărului dumnezeiesc -, cultura a devenit de multe ori (inclusiv în planul artei sunetelor) un "mediu de cultură" optim pentru virusul ocult al secularizării - fenomen ce proliferează într-o satanică diversiune "ideologică", menită să submineze şi chiar să compromită definitiv - în numele unor concepte de natură maniheist-gnostică ("umanism", "raţionalism", "evoluţionism") vehiculate cu agresivitate pe toate canalele degenerate ale mass-mediei - însăşi misiunea sacră, apostolică a Sfintei Biserici.

În acest sens, considerăm pe deplin edificatoare meditaţiile unui mare teolog contemporan din Apus, Fericitul Josemaría Escrivá de Balaguer, expuse şi în cartea sa "Forja":

- "duşmanii lui Iisus - şi unii care îşi zic prietenii săi - protejaţi de armura ştiinţei umane şi ţinînd bine sabia puterii, îşi bat joc de creştini după cum îşi bătea joc Filistinul de David, disprețuindu-l. Şi astăzi va cădea la pămînt Goliatul urii, al ipocriziei, al forţei disprețuitoare, al laicismului, al indiferenţei... şi atunci, odată cu acest uriaş, va fi rănit prin armele aparent slabe ale spiritului creştin - rugăciunea, ispăşirea, acţiunea - prin care îl vom despuia de armura doctrinelor sale eronate, spre a-i înveşmînta pe fraţii noştri, oameni, cu adevărata ştiinţă: cultura şi practica creştină;" (974)

- "mînaţi de ura indestructibilă a satanei, duşmanii lui Dumnezeu şi ai Bisericii se agită şi se organizează neîncetat. Cu o exemplară perseverenţă îşi pregătesc planurile, îşi susţin şcolile, şefii, agitatorii şi, printr-o acţiune deghizată, dar eficientă, îşi propagă ideile şi presară în cămine şi la locurile de muncă sămînţa lor, ce distruge orice idee religioasă;" (466)

- "un val murdar şi putred - roşu şi verde - tinde să inunde pămîntul, azvîrlind saliva sa imundă pe Crucea Mîntuitorului... Iar El, El vrea ca din suflete noastre să ţîşnească un alt val, un val imaculat şi puternic, ca mîna cea dreaptă a Domnului Hristos, şi asemeni Lui să distrugă prin puritatea Sa putregaiul oricărui materialism, să neutralizeze putoarea care a inundat globul. Şi aceasta este, printre altele, sarcina fiilor lui Dumnezeu;" (23)

- "nu te speria de această conjuraţie a tăcerii prin care vor să înăbuşe glasul Bisericii... Nu te înspăimînta, repet, nu înceta să fii purtătorul de cuvînt al învăţăturilor Logosului;" (585)

- "străduieşte-te să răspîndeşti în lume simţirea ta creştină, ca să existe în ea mulţi prieteni ai Crucii." (983)

./.

Una dintre principalele direcţii de atac ale reprezentanţilor neo-păgînismului contemporan vizează zona formei artistice, ce - odată "penetrată" cu abilitate şi infestată cu eresurile lor "pozitiviste" - poate produce şi alterarea (uneori ireversibilă) a fondului ideatic şi printr-o serie de mutaţii conceptuale. Diferitele "teorii" ale formelor fără fond - ca de pildă "muzicile formale" lansate cu mare tam-tam de compozitorul ateu X (ce afirma recent că sfintele noastre rugăciuni creştineşti sînt nişte banale... bancuri !) - duc în mod inevitabil la înlocuirea treptată a Legii lui Dumnezeu cu aşa-zisele "legi" ale lui Poisson, Maxwell-Baltzmann sau Markov...

Impasul în care se află muzicologia contemporană (cu consecinţe imediate în (planul) axiologie) este determinat tocmai de proliferarea unor asemenea concepţii sterile şi - în fond - chiar anti-artistice, propagate intens şi cu abilitate de epigonii "maestrului". Aceşti îi fetişizează formulele pseudo-ştiinţifice, prezentîndu-le drept cuceriri ale "avangardei", menite să revoluţioneze însăşi fundamentele artei muzicale, prin depăşirea condiţiei "hedoniste" ale acesteia şi prin transformarea ei într-un "edificiu al sintaxei abstracte" ce poate fi "riguros construit în termeni exclusivi logici" impunînd "excluderea termenilor tehnici, mai imprecişi, ai teoriilor muzicale"... În acest context, forma nu mai este transcendentă, deci rodul unei inefabile inspiraţii dumnezeieşti, ci - simplu ! - "dezvoltarea organică a unei (sau unor) structuri sintactice în funcţie de posibilităţile şi limitele naturii unor obiecte sonore şi, totodată, dezvoltarea organică a unor obiecte sonore în funcţie de posibilităţile şi limitele unei (sau unor) structuri sintactice". Devenită astfel un banal "obiect sonor" (ale cărui coordonate finite sînt incomparabil mai bine structurate de computer), opera de artă îşi pierde tocmai funcţia ei esenţială şi imposibil de "cuantificat" - Sacralitatea ! Va "cîştiga" în schimb o sumedenie de etichete muzicologice (cu cît mai şocante, cu atît mai "bine"), ce vor marca "originalitatea" unor soluţii sezoniere, numite de pildă "atonalism", "serialism", muzică "concretă", "psihedelică", "progresivă", "plasmatică", "spectrală", "acusmatică" sau chiar... "metamuzică" - desigur, nu în sens teologic (deist), ci panteist, într-o eventuală confluenţă cu "descoperirile" teosofiei, antroposofiei şi altor... sofii (ca de exemplu "Muzicosofia" perversului George Balan), ce încearcă să substituie mistica creştină cu satanice practici spiritiste sau vrăjitoreşti (ritualuri animiste, şamaniste, totemiste, etc.).

./.

Înlocuind deci adevărata muzică sacră prin așa-zisa "metamuzică" (concept la fel de confuz ca și "postmodernismul" - ambele ascunzînd, sub ermetismul elitist, de fapt... lipsa ideilor), acești auto-declarați "apostoli ai avangardei artistice și sociale" au, de fapt, un program - foarte minuțios alcătuit - de disolvare a tradițiilor creștine, inclusiv în domeniul artei (sunetelor). Luptînd împotriva lui Dumnezeu, ei nu pot fi decît reprezentanții "îngerului căzut", ideile lor fiind marcate nu de inspirația divină, ci de luciferica străfulgerare... Victime ale "dogmelor" evoluționismului materialist, ei nu pot înțelege autenticitatea reală a unei opere (teologice, literare, plastice sau muzicale) alcătuite prin centonizare, ale cărei elemente componente (tradiționale) - chiar dacă nu corespund unor norme "subordonaționiste" - sînt funcțional integrate în aria infinitelor proiecții anamorfotice ale acelui "Unul" etern, Creatorul tuturor văzutelor și nevăzutelor. Conexiunile dintre aceste proiecții nu sînt deci materiale, "inter-evolutive", ci se raportează exclusiv la transcendentalul "Unul", ca și razele de lumină la Soarele generator, ele fiind de fapt energii divine (în accepțiunea pe care teologul Grigore Palamas a dat-o, în apologia pe care a făcut-o isihasmului).

Procesul creației muzicale nu admite deci schematizările formale - în fond simpliste și superficiale, chiar naive - efectuate conform "logicii deterministe" a gnosticilor de ieri și de azi. Ca dovadă, schemele lor nu au putut surprinde profunzimile intuiției artistice, iar calculatoarele (de la "Illiac Suite" încoace) ce au fost programate să "sintetizeze" muzica unor mari compozitori din trecut - în baza unor prealabile "analize stilistice" -, nu au fost capabile să "creeze" nimic viabil, ci (doar) niște forme corecte, fără nici un fond, fior poetic (în sensul stravinskian al) "poeticii muzicale". Cheia creativității autentice se află deci la nivelul fondului ideatic, în sfera motivației spirituale și, mai precis, în direcția Revelației, ce nu poate fi decît dumnezeiască.

Astfel, spre deosebire de Revelația naturală - ce definește fenomenele descoperite (revelo, revelatio = a descoperi, descoperire) de om pe cale exclusiv rațională, deci cu "propriile" puteri, în demonstrarea atotputerniciei Creatorului -, în Revelația supranaturală sau pozitivă, ce este complementară celei logice, cunoașterea se realizează exclusiv prin credința ce permite "receptarea" mesajului sacru în toate formele sale, dela cele externe (implicînd intervenția prodigioasă a îngerilor și a proorocilor) pînă la cele interne (ce se produc în suflet, în micro-universul spiritual al individului, prin iluminări, sau prin inspirație divină - ca și în cazul creatorului de artă în general și a compozitorului în special).

./.

Revelaţia se poate produce "în multe rînduri şi în multe chipuri" (Evr. I,1), deci în etape progresive, adaptate circumstanţelor specifice în care se află primitorii (tehnica isihastă este elocventă în acest sens). Fimalmente însă procesul revelatoriu apare ca un fenomen unitar în ansamblu, tocmai prin desăvîrşita continuitate a treptelor iniţiatice, ce au dus - în timpurile apostolice - la apogeul întrupării Logosului prin Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu - aşa cum relatează şi Sfîntul Apostol Pavel, în primele două versete ale Epistolei sale către Evrei: "După ce Dumnezeu în multe rînduri şi în multe chipuri a grăit odinioară părinţilor noştri prin proroci, în zilele acestea din urmă ne-a grăit nouă prin Fiul, pe Care L-a pus moştenitor a toate şi prin Care a făcut şi veacurile."

În ciuda nenumăratelor argumente ce demonstrează sensul transcendental al Revelaţiei şi funcţia ei de punte între Sacru şi profan, critica acestui fenomen supranatural s-a făcut atît de pe poziţiile materialiste (ce neagă însăşi existenţa lui Dumnezeu !) cît şi de către unii protestanţi extremişti, ce contestă capacitatea omului de a identifica semnificaţiile mesajului divin. Aşa cum arătam mai sus, ambele atacuri pot fi uşor neutralizate prin multiple argumente - ca de pildă cele istorice, demonstrînd cu elocvenţă natura providenţială, premonitorie a unor evenimente supranaturale sau chiar a unor teofanii ce au influenţat în mod decisiv "evoluţia" Umanităţii, în special în momentele ei de cumpănă. Astfel, cele mai importante evenimente revelatorii au fost consemnate în documentele scripturistice şi în Predanie, avînd un caracter complementar: în timp ce cărţile Sfintei Scripturi relevă legăturile indisolubile dintre Vechiul şi Noul Legămînt cu Dumnezeu ("Novum Testamentum in vetere latet, Vetus Testamentum in nova patet" - "Noul Testament în cel Vechi se ascunde, Vechiul Testament în cel Nou se deschide" - cf. Fer. Augustin), Sfînta Tradiţie ilustrează căile de transmitere ("predamia") a Adevărului dumnezeiesc Sfinţilor Părinţi, adică celor ce au pus, încă din primul mileniu după Hristos, bazele dogmatico-organizatorice ale Sfintei Biserici, ca instituţie divino-umană.

De aceea, criteriile de validare a elementelor susceptibile de a constitui parte integrantă a Sfintei Tradiţii sînt foarte stricte:

- continuitatea în timp, începînd cu Biserica apostolică;
- universalitatea în spaţiul creştin;
- confirmarea prin operele majorităţii Sfinţilor Părinţi.

Dat fiind faptul că Revelaţia supranaturală reprezintă elementul constitutiv atît al Bibliei cît şi al Predaniei, putem afirma că aceste criterii pot defini în general calităţile fenomenului revelator

/.

autentic în raport, de pildă, cu unele eresuri ce-şi revendică un aşa-zis "caracter inspirat". Normele de validare sînt foarte clar delimitate după criterii interne (cele pozitive indicînd trăsăturile definitorii ale adevăratei Revelaţii supranaturale, iar cele negative semnalînd o serie de aspecte ilogice, imorale şi antiumane ce - evident - nu pot caracteriza fenomenul revelator) şi externe - acestea din urmă subdivizîndu-se în:

- criterii naturale (referitoare la calităţile morale şi intelectuale ale celor aleşi să primească Revelaţia dumnezeiască);
- criterii supranaturale - ce definesc minunile (ca fenomene imposibil de explicat prin prisma legilor naturale, în accepţiunea lor umană) şi profeţiile (προσράω = a vedea înainte; προφήμι = a prezice), delimitîndu-le pe cele autentice (cu un pronunţat caracter revelator) de speculaţiile unor pseudo-prooroci păgîni, de ieri (Pythia, de pildă, a cărei "tehnică" se baza pe jocul de cuvinte şi pe caracterul multi-semantic al unor propoziţii sensibile la simpla mutare a unei virgule - "Ibis, debidis (,) nunquam (,) in bello peribis" = "Vei merge, te vei întoarce (,) niciodată (,) vei muri în război"), ca şi de azi (acei "astrologi" ce promovează pseudo-ştiinţa "horoscopului").

Urmînd criteriile selective de mai sus, îl putem considera pe autenticul creator de artă drept un privilegiat primitor al Revelaţiei divine sub forma internă a inspiraţiei, ce determină - în cazul artiştilor de geniu, pe care-i putem asemui cu proorocii - apariţia acelor minuni numite şi capodopere.

Totodată, remarcăm că acest fenomen transcendental al inspiraţiei de natură revelată nu se poate produce oricum şi oricînd, el fiind condiţionat atît de calitatea morală şi intelectuală a creatorului de artă, cît şi de circumstanţele specifice în care actul creaţiei poate avea loc. Oricum, acest veritabil "act de graţie divină", transmisă prin necunoscutele căi ale Domnului, nu se poate desfăşura nici la comanda internă (de tip volitiv) a individului "nechemat", nici sub presiunea exogenă a societăţilor ateist-totalitare.

Opera de artă se poate astfel asimila Rugăciunilor, pe care omul simte nevoia să i le adreseze lui Dumnezeu, iar forma acestor slujbe individuale nu este condiţionată nici de teoria cinetică a gazelor rare (emisă de Maxwell-Boltzmann), nici de lanţurile stohastice markoviene şi nici de "legea" lui Poisson...

Întrunirea tainică a condiţiilor benefice în procesul creaţiei artistice

./.

marchează prin ea însăşi o manifestare a acordului divin, sau, altfel exprimat, chiar o binecuvîntare a Creatorului ceresc, El fiind - în primă şi în ultimă instanţă - Alfa şi Omega (Ap. I,8).

În această "Lumină lină" a credinţei adevărate (atît de poetic redată şi într-unul dintre cele mai vechi imnuri creştine, datînd din perioada post-apostolică - "Φῶς ἱλαρὸν" sau "Lumen jucundum"), sîntem astfel pe deplin îndreptăţiţi să afirmăm că formele muzicale - ca şi toate formele văzute şi nevăzute ale universului - nu reprezintă altceva decît proiecţiile Unicei Voinţe Creatoare a Logosului, în infinita "diversitate în Unitate" ("E pluribus Unum") a Operei lui Dumnezeu ("Opus Dei"), căci "ale Tale sînt cerurile şi al Tău este pămîntul, lumea şi plinirea Tu le-ai întemeiat" (Ps. 88,12)

Funcţia artei sunetelor este deci, în esenţa ei, exclusiv latreutică, conform referatului biblic ce adresează tuturor muzicienilor (consideraţi, în vremea lui David, veritabili teologi) apelul înălţător:

"Cîntaţi Domnului cu cîntare de laudă; cîntaţi Dumnezeului nostru în alăută: Celui ce îmbracă cerul în nori, Celui ce găteşte pămîntului ploaie, Celui ce răsare în munţi iarbă şi verdeaţă spre slujba oamenilor..." (Ps. 146, 7-8);

"Să întîmpinăm faţa Lui întru laudă şi în psalmi să-I strigăm Lui, că Dumnezeu mare este Domnul şi împărat mare peste tot pămîntul. Că mîna Lui sînt marginile pămîntului şi înălţimile munţilor ale Lui sînt. Că a Lui este marea şi El a făcut-o pe ea şi uscatul mîinile Lui l-au zidit..." (Ps. 94, 2-5);

"Focul, grindina, zăpezile, gheaţa, viforul, toate îndepliniţi numele Lui; munţii şi toate dealurile, pomii cei roditori şi toţi cedrii; fiarele şi toate animalele, tîrîtoarele şi păsările cele zburătoare; împăraţii pămîntului şi toate popoarele, căpeteniile şi toţi judecătorii pămîntului; tinerii şi fecioarele; bătrînii cu tinerii, să laude numele Domnului, că numai numele Lui s-a înălţat. Lauda Lui pe pămînt şi în cer!" (Ps. 148,8-13)

Bucureşti,

20-XII-1992 - 2-I-1993

BIBLIOGRAFIE

- Biblia sau Sfînta Scriptură - Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1988.
- Cîntările Sfintei Liturghii şi Podobiile celor opt glasuri - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1960.
- Carte de cîntări bisericeşti - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1975.
- Liber Usualis Missae et Officii Pro Dominicis et Festis cum Cantu Gregoriano ex Editione Vaticana Adamussim Excerpto et Rhytmicis Signis in Subsidium Cantorum - Parisiis, Tornaci, Romae, Typis Societatis S.Joannis Evangelistae, 1947.
- Cantus Ordinarii Missae - Tournai (Belgia), Société S. Jean l'Evangélliste, Desclée & Cie, 1920.
- Carte de învăţătură creştină ortodoxă - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1978.
- Dicţionar de termeni muzicali - Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984.
- Encyclopédie de la Musique - Paris, Ed. Fasquelle, 1961.
- Histoire de la Musique - Paris, Encyclopédie de la Pléiade, Librairie Gallimard, 1960.
- Larousse du XX-e siècle, Paris, Librairie Larousse, 1933.
- Pidalion (Cîrma Bisericii) - Canoanele Sfinţilor Apostoli, Canoanele Sinoadelor Ecumenice, Canoanele Sinoadelor Locale, Canoanele Sfinţilor Părinţi orînduite şi tîlcuite de Arhimandrit Zosima Târâlă şi Ic.Stavr. Haralmbie Popescu - Bucureşti, Institutul de Arte Grafice "Speranţa", 1933.
- Pr.Prof.univ.Dr.ALEXE, ŞTEFAN C. - Foloasele cîntării bisericeşti în comun după Sfîntul Niceta de Remesiana - în "Biserica Ortodoxă Română", LXXV (1957), nr. 1-2.
- Idem - Sfîntul Niceta de Remesiana şi ecumenicitatea patristică din secolele IV şi V - Teză de doctorat, în "Studii Teologice", XXI (1969), nr. 7-8.
- BALTRUŠAITIS, JURGIS - Anamorphoses - Paris,Ed.Olivier Perrin, 1969.
- Pr.Prof.univ.Dr.BRANIŞTE, ENE - Liturgica specială - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1980.
- BUCUR, SEBASTIAN BARBU - Filothei sin Agăi Jipei:Psaltichie rumănească,Vol.1 Catavasier;Vol.2 Anastasimatar - Bucureşti,Ed. Muzicală,1981 şi 1984./.

- BUGHICI, DUMITRU - Dicţionar de forme şi genuri muzicale - Bucureşti, Editura Muzicală, 1978.
- BURN, A.E. - Niceta of Remesiana, His Life and Works - Cambridge, 1905.
- Idem - The hymne "Te Deum" and his author - London, 1926.
- CELIBIDACHE, SERGIU - Arta este drumul cel mai scurt spre libertate - convorbire consemnată şi redactată de Mihai Cosma - Bucureşti, rev."Muzica", nr. 1/1990.
- CIOCAN, DINU - Elemente de teoria mulţimilor în muzică - Bucureşti, Editura Muzicală, 1985.
- Pr.Prof.univ.Dr. COMAN, IOAN G. - Patrologie - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., vol I (1984),vol.II (1985),vol.III (1988).
- DANIÉLOU, ALAIN - Traité de musicologie comparée - Paris, Ed. Hermann, 1959.
- Diacon Prof.univ.Dr. DAVID, PETRE I. - Călăuza creştină - cunoaşterea şi apărarea dreptei credinţe în faţa prozelitismului sectant - Arad, Editura Episcopiei Aradului, 1987.
- ELIADE, MIRCEA - Briser le toit de la maison - Paris, Ed.Gallimard, 1986.
- Idem - Le sacré et le profane - Paris,Ed.Gallimard, 1965.
- Idem - Myth and Reality - New York, Harper & Row, 1963.
- Idem - Naissances mystiques; Essais sur quelques types d'initiation - Paris, Ed. Gallimard, 1959.
- Mons. ESCRIVÁ DE BALAGUER, JOSEMARÍA - Forja - Madrid, Ed. Scriptor, 1987; Bucureşti, Ed.Adevărul S.A., 1992.
- Idem - Drum (Camino) - © by "Opus Dei"-Wien, 1992.
- EVDOCHIMOV, PAUL - Arta icoanei - o teologie a frumuseţii - Bucureşti, Ed. Meridiane, 1992.
- GASTOUÉ, AMÉDÉE - L'Art grégorien - Paris,Ed.Félix Alcan,1920.
- GEORGESCU, CORNELIU DAN - Repertoriul pastoral - Semnale de bucium - Bucureşti, Editura Muzicală, 1987.
- Prof. univ. Dr. GIULEANU, VICTOR - Principii fundamentale în teoria muzicii - Bucureşti, Editura Muzicală, 1975.
- Idem - Melodica Bizantină - Bucureşti, Editura Muzicală,1981.
- Idem - Tratat de teoria muzicii - Bucureşti, Editura Muzicală, 1986.
- GOLÉA, ANTOINE - Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi - Paris, Alphons Leduc et Cie, 1977; Bucureşti, Editura Muzicală, 1986.
- HERMAN, VASILE - Originile şi dezvoltarea formelor muzicale - Bucureşti, Editura Muzicală, 1982.
- KERNBACH, VICTOR - Dicţionar de mitologie generală - Bucureşti, Editura Albatros, 1983.

./.

- Conf.univ.Dr. MOLDOVEANU, NICU - Izvoare ale cîntării psaltice în Biserica Ortodoxă Română - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1974.
- MORIN, DOM GERMAIN - Le Te Deum, Type anonyme d'anaphore latine préhistorique - în "Revue Bénédictine"XXIV, 1907.
- NEMESCU, OCTAVIAN - Dimensiunea interioară a sunetului - starea prezentă şi viitoare a culturii (I) - în Rev."Muzica", nr. 3/1992.
- NICHIFOR, ŞERBAN - Anamorfoza sonoră - în Rev."Muzica", nr. 6/1985.
- Idem - Anamorfozele timpului muzical - în Rev."Muzica", nr. 3/1991.
- NICULESCU, ŞTEFAN - Reflecţii despre muzică - Bucureşti, Editura Muzicală 1980.
- PANŢÎRU, GRIGORE - Notaţia şi ehurile muzicii bizantine - Bucureşti, Editura Muzicală, 1971.
- Pr.Prof. PETRESCU, I.D. - Condacul Naşterii Domnului - Bucureşti, Academia de Muzică Religioasă, 1940.
- Pr.Prof.univ.Dr. POPESCU, DUMITRU - Înviere şi cultură - în "Vestitorul Ortodoxiei Româneşti", Anul III,nr. 31-32/1991.
- Idem - Curs de Teologie Dogmatică şi Simbolică - Bucureşti, Universitate, Facultatea de Teologie Pastorală Ortodoxă,1992.
- Pr.Acad.Dr. STĂNILOAE, DUMITRU - Filocalia sfintelor nevoinţe ale desăvîrşirii, Vol.8 - Bucureşti,E.I.B.M.B.O.R., 1979.
- Idem - Din istoria isihasmului în ortodoxia română -Bucureşti, Ed. Scripta, 1992.
- SUPPES, PATRICK - Metafizica probabilistică - Oxford, Basil Blackwell Publisher Ltd., 1984; Bucureşti, Editura Humanitas, 1990.
- Pr.Prof.Dr. TODORAN,ISIDOR şi Arhid.Prof.Dr.ZAGREAN,IOAN - Teologie Dogmatică - Bucureşti,E.I.B.M.B.O.R.,1991.
- VIERU, ANATOL - Cartea Modurilor (I) - Bucureşti, Editura Muzicală, 1980.
- WELLESZ, EGON - Byzantinische Musik - Breslau, Ed. Ferdinand Hirt, 1927.
- XENAKIS, IANNIS - Musiques formelles - Paris, "La revue musicale", nr. 253/254, 1963.
- Idem - În căutarea libertăţii - interviu realizat de Ileana Ursu - Bucureşti, Rev."Muzica",nr. 3/1992.

.----------.

Volumul II

PARTEA A II-A

- LITURGHIA COSMICĂ -

(α)

Motto:

"σὺ κατ' ἀρχάς, κύριε, τὴν γῆν ἐθεμελίωσας,
καὶ ἔργα τῶν χειρῶν σού εἰσιν οἱ οὐρανοί.
αὐτοὶ ἀπολοῦνται, σὺ δὲ διαμένεις·
καὶ πάντες ὡς ἱμάτιον παλαιωθήσονται,
καὶ ὡσεὶ περιβόλαιον ἑλίξεις αὐτούς,
ὡς ἱμάτιον καὶ ἀλλαγήσονται·
σὺ δὲ ὁ αὐτὸς εἶ καὶ τὰ ἔτη σου οὐκ ἐκλείψουσι."

"Tu in principio Domine terram fundasti:
et opera manuum tuarum sunt caeli.
Ipsi peribunt, tu autem permanebis,
et omnes ut vestimentum veterascent:
et velut amictum mutabis eos, et mutabuntur:
tu autem idem ipse es, et anni tui non
deficient."

"Întru început Tu, Doamne, pământul l-ai
întemeiat şi cerurile sunt lucrul mâinilor Tale.
Ele vor pieri, dar Tu rămâi, şi toate ca o
haină se vor învechi; şi ca pe un veşmânt le
vei strânge şi ca o haină vor fi schimbate.
Dar Tu acelaşi eşti şi anii Tăi nu se vor
sfârşi."
Epistola către Evrei
a Sfântului Apostol Pavel I, 10-12

"O sferă invizibilă este imaginea
sferei vizibile pre-existente în
mintea artistului."
Nicolaus Cusanus (1401-1464),
"De ludo globi"

EXORDIUM

SENSUL INTEGRATOR AL ANAMORFOTICII SONORE

"...Adveniat regnum Tuum,
Fiat voluntas Tua,
sicut in caelo, et in terra..."
Mt. VI, 10

"Muzica cosmică se poate observa cel mai bine în lucrurile pămînteşti sau cereşti, în diversitatea elementelor şi a anotimpurilor - şi chiar dacă sunetul ei nu ajunge la urechile noastre, ştim totuşi că în cer există o armonie muzicală (harmonia modulationis)".
Aurelianus de la Moûtiers-Saint-Jean (sec. IX), "Musica disciplina"

Sub genericul "Liturghia cosmică" - inspirat de tratatul omonim al marelui teolog german Hans Urs von Balthasar - cea de a doua parte a prezentului studiu îşi propune să evidenţieze o serie de aspecte fundamentale, de natură arhetipală, ce au determinat dezvoltarea anamorfotică a muzicii creştine în contextul unui proces universal de promovare a Sacrului sonor, incluzînd - evident - şi elementele definitorii ale altor culturi religioase. Şi din această perspectivă, creştinismul îşi demonstrează superioritatea unei credinţe unice, născute din teofanie - prin revelaţia supranaturală a Logosului întrupat -, integrînd deci, prin însăşi esenţa sa, tot ceea ce Umanitatea a acumulat în domeniul cunoaşterii energiilor necreate ale lui Dumnezeu. În acest sens, genialul istoric al religiilor Mircea Eliade arăta că experienţa spirituală "specifică populaţiilor rurale era alimentată de ceea ce s-ar putea numi un <<creştinism cosmic>> . Ţăranii din Europa înţelegeau creştinismul ca o liturghie cosmică. Misterul hristologic angaja deopotrivă destinele Cosmosului. <<Natura întreagă suspină în aşteptarea învierii>> : iată unul dintre motivele centrale atît ale liturghiilor pascale, cît şi ale folclorului religios al creştinătăţii orientale. Solidaritatea mistică cu ritmurile cosmice... se află în centrul vieţii religioase a populaţiilor rurale, mai ales al celor din Europa de sud-est." ("Myth and Reality" - cap. "Creştinismul cosmic")

/.

Considerînd că modalitatea optimă de a aborda - atît sub raport temporal, cît şi spaţial - acest extrem de vast subiect, este aceea a unei tratări trans-disciplinare de tip analogic (permiţînd crearea unei imagini finale sintetice), am adoptat un **sistem original,** ce contrapunctează comentariul propriu-zis printr-o suită de 194 de planşe, proiectînd quasi-cinematografic evoluţia complexă a fenomenului, într-o perspectivă integratoare, panoramică ("Panavision"), eminamente anamorfotică+).

Sincronizările atît de necesare dintre text şi imagini (ce sunt "montate" în secvenţe) apar marcate prin titlurile inserate în "film" - oferindu-se astfel lectorului posibilitatea de a urmări simultan sau succesiv (deci fără a pierde continuitatea fluxurilor informaţionale paralele) ideile de ansamblu (expuse într-o formă literară) şi elementele de detaliu (ilustrate prin figurile şi schemele incluse în planşe).

Autonomia, ca şi interdependenţa macro- şi micro-structurală ar putea deci reprezenta - şi prin acest sistem de tratare - un exemplu elocvent de relaţionare anamorfotică.

Astfel, şi în muzică (ca formă a energiilor necreate), α şi ω, începutul şi sfîrşitul tuturor sistemelor paralele şi aparent disjuncte (dezvoltate în domeniile modal, metro-ritmic şi spaţial) converg spre un "punct" tainic, întîlnindu-se în Fiinţa incognoscibilă a lui Dumnezeu, reflectată simbolic prin imaginea Sfintei Cruci ("axis mundi") înscrisă în cercul eternităţii. Această formă arhetipală a "crucii înscrise în cerc" (Fig. 1) stă la baza tuturor sistemelor modale (delimitînd celula ireductibilă a sunetelor "estotes"), metro-ritmice (dezvoltate conform principiului "sectio aurea" - aplicat în structurarea pulsaţiilor) şi macro-spaţiale (ilustrînd funcţia de "axis mundi" a Sfintei Cruci şi în organizarea spaţiului exterior).

./.

+) - în tehnica cinematografică, lărgirea spaţiului vizual se realizează - conform sistemelor "Totalvision","Cinemascop","Superscop" - prin filmarea în anamorfoză (operaţie optică menită să comprime imaginea) şi proiecţia în dezanamorfoză (operaţie inversă aplicată imaginii distorsionate, determinînd restituirea proporţiilor iniţiale pe ecran)

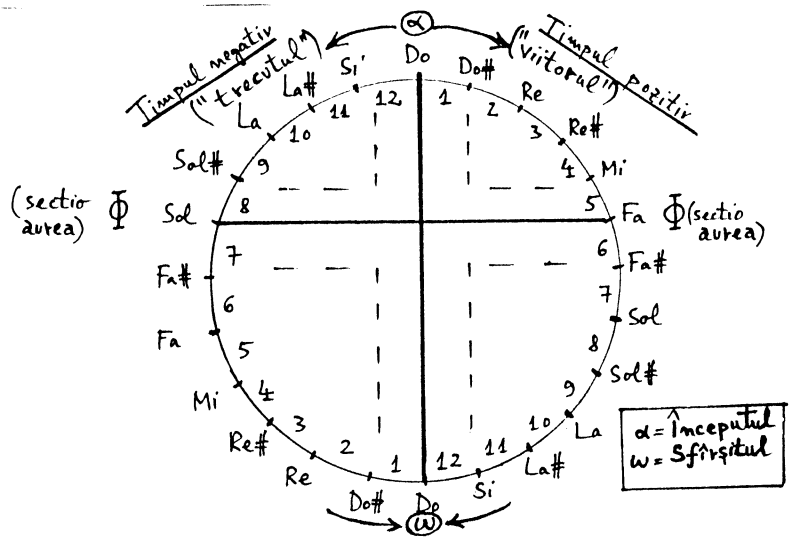


Fig. 1 - Forma arhetipală a "crucii înscrise în cerc", ce generează - prin proiecție anamorfotică" - și sistemele specifice muzicii (ca fenomen tri-dimensional), definind structurile de natură intonațională (tono-modală), temporală (metro-ritmică) și spațială (topologică, acusmatică).

[analog "De laudibus Sanctae Crucis" - Raban Maur, sec. IX]

Toate exemplele incluse în capitolul IV ("Musica Coelestis - filmul ciclurilor cosmice ale sunetului) evidențează proiecții ale acestei forme arhetipale, demonstrînd - o dată în plus - "unitatea în diversitate" ("E Pluribus Unum") ca principiu fundamental al anamorfoticii. Cele 194 de planșe - "fotograme" sînt sincronizate, așa cum mai menționat, și cu un comentariu general, reprezentat prin primele trei capitole; astfel, capitolul I (Cosmogonia și "armonia eternă a sferelor") se află în conexiune cu secvențele A (Cosmogonia și "armonia eternă a sferelor" - PLANȘELE I - XXX), B (Proiecții anamorfotice în micro-cosmosul spațiilor modale pre-heptatonice - PLANȘELE XXXI - LXIX), C (Proiecții

anamorfotice în micro-cosmosul spațiilor tono-modale complexe - heptacordice și integrate - PLANȘELE LXX - CXXVI) și D (Proiecții anamorfotice temporale și geneza sistemelor metro-ritmice - cu implicații în plan formal - PLANȘELE CXXVII - CLXI); capitolele II (Spațiul sacru exterior și funcția contemplativă a muzicii, în lumina principiilor filocalice ale misticii ortodoxe) și III ("Opus Dei" - imagini arhetipale și proiecțiile lor în muzica cultă universală și românească) sînt legate de secvența E a capitolului IV (Proiecții exterioare ale spațiului sacru și funcția contemplativă a muzicii - PLANȘELE CLXII - CXCIV), ca și de exemplul concret al missei "Actio Gratiarum Oecumenica" și al poemului coral "Natalis Domini"/"Christmas Anamorphosis" de Șerban Nichifor (citate integral)

Totodată, lucrarea poate fi abordată și în mod "rectiliniu" - urmînd deci ordinea în care capitolele au fost juxtapuse (I,II,III,IV). În acest caz, lectorul își poate forma mai ușor o imagine de ansamblu asupra problematicii atît de vaste a anamorfoticii sonore.

În sfîrșit, "Postfața" lucrării are un caracter conclusiv, relieînd sensul anamorfotic al Sacrului sonor atît în concepția autorului, cît și în raport cu opiniile unuia dintre cei mai importanți creatori contemporani: compozitorul olandez Ton de Leeuw.

.---------.

București, 25-VIII-1993

Capitolul I

COSMOGONIA ŞI "ARMONIA ETERNĂ A SFERELOR"

(în conjuncţie cu Capitolul IV - secţiunile A, B, C şi D)

"Acelaşi principiu ce potriveşte emiterea
sunetelor conduce şi firile muritorilor...
Căci prin aceleaşi relaţii numerice prin care sînt
armonizate sunetele neegale,merg alături vieţile
şi trupurile,incompatibilităţile elementelor şi
armonia eternă a întregii lumi."
"Musica enchiriadis" (Gerbert,I,172)

"Iată muzica cerească (caelestis) care este
principiul întregii muzici cosmice (mundanae),
începutul şi obîrşia muzicii umane (humanae)
şi a celei instrumentale (instrumentalis)."
Anonim, "Musica Bibliotheca Casacathensis",2151
(Pietzsch, 122)

Sunetul,ca "**fenomen complex**" (Victor Giuleanu) poate fi definit în virtutea celor trei funcţii esenţiale de natură **fizică** (ca vibraţie), **fiziologică** (ca impuls vital) şi **psihologică** (în raport cu sufletul, deci sub aspect psiho-somatic, pneumatologic).

Toate aceste ipostaze sînt însă reductibile - în sens fenomenologic - la ideea de **vibraţie**, ce are, în afara aspectelor fizice, multiple conotaţii **metafizice**. Astfel, hinduismul asimilează în general lumea vibraţiilor ("Nada") spaţiului eteric şi în special **Cuvîntului Sacru**, ce reprezintă o materializare - prin sunet - a spiritului, o formă de **teofanie**. În această perspectivă mistică*), muzica reflectă tocmai factorul **intermediar** dintre absolut şi relativ, dintre idee şi materie, dintre obiect şi subiect (căruia le aparţine în egală măsură), desemnînd în consecinţă **mediul operaţional**, **metabolul divino-uman** al raportului anamorfotic transcendental. Substanţa eminamente spirituală, inefabilă a sunetului îi relevă acestuia valenţele supranaturale (magice,religioase,esoterice)ale căror origini se confundă cu însăşi originea cosmosului.

./.

*)- în conformitate şi cu estetica fenomenologică a marelui muzician român Sergiu Celibidache

Muzica - ca expresie inefabilă dar perceptibilă a numărului-idee - are deci capacitatea de a oglindi "raporturile existente între ordinea umană şi cea cosmică" (Alain Daniélou), inclusiv acea tainică "lume astrală" a sunetelor pure, inaudibile - ca de pildă presupusele "armonice inferioare" deduse de Paul Hindemith.

În ciuda aparentei fragilităţi a constituţiei sale imateriale, sunetul muzical are o forţă irezistibilă, atît în sens benefic (în melo-terapie), cît şi malefic (producînd, de exemplu, în unele ritualuri tibetane, sinuciderea cîntăreţului prin explozia cutiei craniene). De altfel, literatura vedică evocă în tulburătoare metafore puterea colosală a eternului sunet primordial:

"girām asmy ekam akṣaram
yajñānām japa-yajño 'smi
sthāvarāṇām himālayaḥ"
(transliterare din sanscrită)

"din vibraţii, eu sunt <<om>> transcendental,
din sacrificii, eu sunt cîntăreţul numelor sfinte,
din gîndurile nemişcate, eu sunt Himalaya"
(Bhagavad-gîtă, cap. "Opulenţa Absolutului")

Acest text sacru evidenţiază şi faptul că, încă din perioada pre-creştină, sacerdoţii (adică şamanii, vrăjitorii, magicienii, înţelepţii, preoţii sau leviţii - la evrei) erau şi muzicieni, calităţile de "maeştri spirituali" fiindu-le potenţate prin cele de "maeştri cîntăreţi".

Sunetul primordial apare şi în imaginea arhetipală a Cuvîntului dumnezeiesc - conformă referatului biblic -, prin evocarea insistentă a Logosului creator, atît în primele versete ale Pentateuhului mozaic (Gen. 1-3), cît şi în textele neotestamentare, ca de pildă la începutul Sfintei Evanghelii după Ioan (1,1 - cu concordanţe în Fild. 8,22-25; Ioan 8,58; 17,5; 1 Ioan 1-2; Col.1,17; Apoc.19,13):

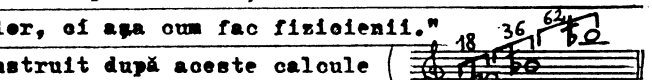
"La început era Cuvîntul şi Cuvîntul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era Cuvîntul."

De altfel, textele scripturistice referitoare la Cosmogonie (în special în cartea întîia a Pentateuhului, "Geneza") sunt esenţiale şi din punct de vedere muzicologic; ele sugerează astfel

/.

şi momentul apariţiei muzicii îngereşti ("Musica Caelestis"), ce coincide cu crearea lumii nevăzute (înaintea celei materiale), însă din Prima Zi a Hexaimeronului.

Ideea cosmofonică a preocupat şi marile spirite ale antichităţii elline, începînd cu genialul Pitagora (sec.VI î.Hr.), cel ce a reuşit să descopere la "canonul" (monocordul) său proporţiile şi armoniile sacre ce "acordează" prin sunet micro-structura umană la macro-structura universului.*) Două milenii mai tîrziu, în sec. XVIII(d.Hr.), medicul şi hermeneutul Michael Maier scria, în "Voile d'Isis", că "în marele sistem al acestui Univers există un diton (sau o terţă) de la Pămînt - care e baza - pînă la sfera Lunii; de acolo pînă la Soare - care e inima - există un diapent (sau o cvintă), iar de la Soare pînă la ultimul cer - un diapason (sau o octavă), în aşa fel încît prima distanţă este compusă din 18 come (sau intervale), cea de a doua din 36 come şi cea de a treia din 62 come. În micro-cosmos (sau în "mica lume"), adică în om, se remarcă o proporţie asemănătoare între principalele părţi, care sunt ficatul, inima şi creierul - măsurînd de la baza plantară a picioarelor, dar nu în maniera matematicienilor şi a geometrilor, ci aşa cum fac fizicienii."

Remarcăm că modul construit după aceste calcule () coincide cu unele sunete caracteristice majorului melodic, indicat mai tîrziu de Hans Kayser (în baza descoperirilor astronomice ale lui Johann Kepler) drept mod cosmic (dedus - prin calcul logaritmic - din distanţele planetelor ce formează sistemul nostru solar). Această fascinantă perspectivă noetică a "cosmosului armonic" - bazată pe concepţia filosofico-matematică canonică a lui Pitagora, cu directe aplicaţii acusmatice - a dus în timp la cristalizarea fenomenologiei muzicale ca ştiinţă specifică artei sunetelor, atît în latura ei speculativă (raţională), cît şi în cea aperceptivă (senzorială, implicînd "teoria ethosului"). În această amplă evoluţie muzicologică, decisivă a fost astfel contribuţia antichităţii elline, în special în definirea muzicii de pe poziţii complementare, ce au permis sintetizarea unei imagini obiective şi subiective în acelaşi timp a domeniului sonor în ansamblul său. Menţionăm în acest sens, alături de filosofii "canonişti" (din şcoala pitagoreică), pe cei "armonişti" (din şcoala aristotelică), "eticişti" (Damon şi şcoala platoniciană) şi "formalişti" (epicurienii hedonişti şi stoicii).

/.

*) - Această idee a fost dezvoltată şi în literatura patristică, Sfîntul Atanasie cel Mare definind raţionalitatea internă a universului drept "ordinea armonioasă a cosmosului" ("panarmonios kosmou sintaxis").

Referitor la ideea cosmofoniei, Strabon ("universul a luat fiinţă din armonie") şi Aristotel ("armonia astrelor se produce ca o armonizare sonoră"; "sunetul astrelor, care se mişcă în cerc, devine armonie" - din tratatul "Despre cer") reiterau principiul pitagoreic, cu atît mai mult cu cît Platon avertiza asupra gravelor dezechilibre social-politice (!) ce pot fi produse prin alterarea expresiei muzicale ("tropos") - respectiv a structurilor modale şi metro-ritmice. Această interesantă temă - susţinută şi de unul dintre cei mai importanţi compozitori ai secolului XX, Arthur Honegger - este confirmată din plin prin muzica timpului nostru, lovită simultan de excesele "elitiste" ale unei "avangarde" isterizate, ca şi de "bombardamentul informaţional" al aşa-ziselor "muzici de masse"*), propagînd mesajul lui Antihrist... Proliferate la scară planetară graţie mass-mediei, aceste "produse sonore" au, în egală măsură, conotaţii patologice şi apocaliptice, demonstrînd totodată (în sensul ei negativ) şi teoria pitagoreico-platonică a ethosului sonor. Pe de altă parte, existenţa "răului" este explicată şi prin parabola creştină "a grîului şi a neghinei" (Matei 13,24-30), admirabil interpretată într-una din emisiile marelui teolog contemporan Fer. Josemaría Escrivá (în volumul "Quand le Christ passe", "De Boog", Bruxelles, 1989): "cînd slugile iresponsabile l-au întrebat pe Stăpîn de ce a crescut neghina pe cîmp, răspunsul acestuia a fost evident: <<inimicus homo hoc fecit>> . Iată vrăjmaşul ! Noi, creştinii - ce aveam datoria să păzim ca tot ceea ce Creatorul a pus bun în lume să se dezvolte în serviciul adevărului şi binelui - am adormit (ce tristă lenevie, în acest somn!), în timp ce duşmanul şi cei care-l serveau au lucrat nefăcetat. Iată de ce acum neghina a crescut, iar sămînţa ei abundă în toate părţile..."

Investigaţiile cosmogonetice ale filosofilor antici au fost continuate în Evul Mediu (în special prin mişcarea scolastică), în epoca modernă (animată de spiritul Renaşterii) şi în cea contemporană (atît de contradictorie !) - într-o dezvoltare istorică schematizată în planşele anexate (Cap. IX / A). Astfel, fiecare imagine reprezintă o "fotogramă" a acestui "film" al anamorfoticii sonore, demonstrînd viabilitatea concepţiei acusmatice în toate configuraţiile ei eminamente cielice, reliefate atît la nivelul structurilor modale fundamentale (înscrise în clasele arhetipurilor "pentatonice" - Cap.IV/B - şi "heptacordice" - Cap.IV/C -, incluzînd, desigur, variantele "defective", "îmbogăţite" şi "integrate"), cît şi

./.

*) de la "Internaţionala" bolşevică la "rock"-ul internaţionalist, ambele fiind manifestări ale ateismului ocult de tip "New Age".

la cel temporal, specific sistemelor metro-ritmice (de la pulsaţiile primordiale, pînă la marile cicluri formale - Cap. IV/B).

In conformitate cu principiul fenomenologic al "reducţiei", cele mai complexe procese anamorfotice pot fi astfel ilustrate (sugerate) prin modele grafice unitare, într-o notaţie muzicală determinată orizontal de abscisa combinaţiilor (sau a concatenaţiilor sintactice) şi vertical de ordonata selecţiilor (sau a echivalenţelor paradigmatice). Continuînd "reducţia", am evidenţiat în toate aceste planşe (compuse din scheme şi figuri cu valenţe sintetice) amprenta arhetipului transcendental al Sfintei Cruci, al cărei sens profund mistic a fost revelat şi prin imaginea hierofanică a cuvintelor lui Ponţiu Pilat, procuratorul roman al Iudeii, adresate cu dispreţ biciuitului, umilitului, condamnatului la moarte Iisus Hristos: "Ecce homo !"*) - acel "om" fiind însă... DUMNEZEU !!!

.----------.

*) - Ioan 19, 5: "ἰδοὺ ὁ ἄνθρωπος!" ("Iată Omul !")

Capitolul II

SPAȚIUL SACRU EXTERIOR ȘI FUNCȚIA CONTEMPLATIVĂ A MUZICII, ÎN LUMINA PRINCIPIILOR FILOCALICE ALE MISTICII ORTODOXE*)

(în conjuncție cu Capitolul IV - secțiunea E, incluzînd missa "Actio Gratiarum Oecumenica" de Șerban Nichifor

"Dumnezeu, care este transcendent oricăror lucruri, incomprehensibil și indicibil, consimte să devină participant și vizibil în mod invizibil."

Sf. Grigorie Palamas (1296-1359)

"Fără necontenitele emanații de lumină, de putere creatoare și desăvîrșitoare, misterul ar fi lipsit de un rost de fecundare a spiritului, el ar fi ca și cînd n-ar exista, necontribuind cu nimic la sporirea luminii..."

"... rugăciunea curată nu e decît flacăra care se ridică din ce în ce mai des din focul rugăciunii neîncetate..."

"Inima în care se adună mintea nu e atît inima de carne, cît sediul central al minții, centrul omului, duhul lui, subiectul lui, omul total din lăuntru, nu numai cel intelectual sau sentimental. Sunt cămările cele mai dinlăuntru ale omului, «unde nu mai sunt vînturi ale gîndurilor rele» (Marcu Ascetul), încăperea din lăuntru a catapeteazmei, unde se află sălășluit de la botez Domnul Iisus Hristos"

Dumitru Stăniloae, "Spiritualitatea Ortodoxă"

Ținta spiritualității creștine este îndumnezeirea omului, în baza dogmei trinitare și în conformitate cu învățăturile hristologice și pnevmatologice ale Bisericii. Astfel, unirea cu Dumnezeu este trăită, experimentată, ea avînd ca efect direct o intensificare a energiilor duhovnicești și a harismelor - fenomen amplu analizat în operele Sfinților Grigorie Palamas și Simeon Noul Teolog, ca și în scrierile lui Nil Ascetul și Maxim Mărturisitorul.

Marile etape ale vieții spirituale - atît de importante și pentru muzicianul creator sau interpret - implică viața activă, practică (πρακτικός = lucrător) a eliberării de patimi (ἀπάθεια), dar și viața

*)- în lumina teologiei mistice (apud Vl. Lossky), ce nu separă domeniul discursiv al teologiei - și implicit al esteticii creștine - de trăirea mistică, analogă și trăirii muzicale (ca act cu valențe latreutice).

contemplativă (θεωρετικός= privitor) ce poate permite cunoaşterea naturală (filosofico-morală,"sub specie aeternitas") şi cea teologică (mistagogică, tainică) a energiilor necreate ale lui Dumnezeu. În acest sens, cele trei mari etape sunt: purificarea, iluminarea şi desăvîrşirea (îndumnezeirea).

- 1.) Purificarea de patimi prin virtuţi se realizează riguros, în conformitate cu dispoziţiile celor trei metode duhovniceşti sintetizate în cadrul Bisericii Răsăritene: "Scara Raiului" - prefigurată în secolul al VII-lea de Ioan Scărarul (Climacos) şi care cuprinde 30 de trepte -, "Centuria" lui Calist şi Ignatie Xantopol - scrisă în secolul al XIV-lea, această "Metodă şi regulă exactă" structurează procesul purificării în 100 de trepte - şi "Cuvintele" lui Isac Sirul - metodă mai puţin riguroasă decît precedentele, dar importantă în analiza fenomenologică a patimilor şi virtuţilor (fiind centrată pe ideea supertabilităţii în cadrul purificării).

- 2.) Iluminarea este a doua mare etapă a vieţii spirituale, implicînd următoarele aspecte adiacente:

- a.) conştientizarea Darurilor Sfîntului Duh, adică a celor şapte virtuţi (temerea, tăria, sfatul, ştiinţa, cunoştinţa, înţelegerea, înţelepciunea), primele două fiind - după Sf. Maxim Mărturisitorul - virtuţi practice, ale discernămîntului (διάκρισις), iar celelalte cinci - virtuţi teoretice, ale cunoştinţei (γνῶσις), ca expresie a credinţei contemplative.

- b.) contemplarea naturală reprezintă "înţelegerea parţială a lui Dumnezeu în Creaţie" (cf. Hans-Urs von Balthasar, "Die gnostischen Centurien des Maximus Confessor"), ca "treaptă premergătoare contemplării Lui nemijlocite". În această etapă se reliefează "raţiunea spirituală a Creaţiei", ce demonstrează fecunditatea Raţiunii divine în structurarea lumii după arhetipul pomului cunoaşterii binelui şi răului - lumea fiind "pedagog spre Hristos, dar şi cale spre iad".

În acest context, simbolul (συμβάλλειν = a uni două lucruri fără a le confunda) marchează acea "realitate văzută care nu numai reprezintă, ci şi face să se vadă prin ea o realitate nevăzută" (Dumitru Stăniloae). Această extraordinară "punte între două lumi" îşi găseşte forma cea mai funcţională, cea mai pură, în inefabilul artei muzicale - ca simbol al spiritului "unind fără să confunde şi înfăţişînd simultan materialitatea sunetului cu înţelesurile unei cugetări", într-un tainic proces anamorfotic. Muzica este astfel menită să reflecte conştiinţa simbolică a lumii materiale (marcate de semnele şi simbolurile lumii spirituale), ea "simte divinul înaintea tuturor lucrurilor, ca mister şi infinitate ce stă înapoia a tot ce e finit". Spre deosebire de raţiunea materialistă a "pătimaşului"

./.

dominat de subiectivismul său constitutiv, contemplarea (cunoaşterea) ascetului decantează esenţele obiective, arhetipale, eliberîndu-le astfel de tot ceea ce este efemer, perisabil, înşelător, luciferic. Dincolo de falsele dogme estetice ale "înnoirii" şi ale "originalităţii" în sine (ce nu reprezintă, în ultimă instanţă, decît manifestări ale unei vanităţi ce reiterează păcatul strămoşesc - căci "vanitas est, et vanitas vanitatum"), dincolo de obsesia distrugerii Sfintei Tradiţii pentru a face loc "Noii Ere" ("New Age") a Antihristului şi - totodată - dincolo de cealaltă extremă a exacerbării iraţionalismului (prin promovarea, de pildă, în noile cîntece de masse "rock" - a instinctelor animalice, carnale, satanice), adevărata Muzică se "reduce" la datele ei perene, cosmice, revelabile prin credinţa cea adevărată şi prin iluminare. Astfel, cunoaşterea apofatică (ce nu este agnostică - ea implicînd, conform teologiei ortodoxe, negarea cognoscibilităţii fiinţei lui Dumnezeu, dar nu şi a infinitelor Sale energii necreate) se bazează pe credinţă, pe stăruinţa explicării lucrurilor, pe experienţa de viaţă, pe intuiţie şi pe capacitatea de generalizare a sistemului - toate acestea ilustrînd o trăire tainică a lui Dumnezeu, dobîndită prin Duhul Sfînt mai mult decît prin puterea limitată a firii omeneşti. Acest urcuş al cunoaşterii apofatice (analog urcuşului pe Muntele Sinai al lui Moise) este propriu creştinismului oriental, marcînd - şi în cadrul fenomenului muzical conex - o atitudine religioasă (faţă de incognoscibilitatea esenţei divine) ce se diferenţiază radical de poziţia catafatică occidentală (eminamente pozitivistă şi speculativă, considerînd drept cauză acele energii necreate şi cognoscibile, ce sunt - de fapt - efecte ale fiinţei dumnezeieşti, ce nu poate fi cunoscută).

Treptele principale ale apofatismului se asimilează astfel cu etapele, stadiile cunoaşterii absolute - de la teologia negativă intelectuală (aşa-zisa "teologhisire negativă"), prin tăcerea rugăciunii (conducînd printre "tenebrele supraluminoase"), spre vederea Luminii dumnezeieşti. De remarcat că - în această extraordinară incursiune în Infinit - Dionisie Areopagitul şi Vladimir Lossky se opresc la stadiul al doilea, în care întunericul (în sens de depăşire, "καὶ ὑπεροχήν") este lumină, "revărsare covîrşitoare de Lumină". Menţionăm că acel pseudo-întuneric (semnalat de Dionisie) a fost înţeles în sens pozitiv şi de unii teologi apuseni, ca de pildă de cardinalul Nicolaus Cusanus (1401-1464), ce dezvolta în tratatul său "De docta ignorantia" ideea "cunoaşterii ca necunoaştere" (preluată de la acel "theologorum principem" şi părintte al misticii răsăritene care a fost Dionisie Pseudo-Areopagitul), arătînd că ascetul aflat "într-o întunecime cauzată de incapacitatea ochilor săi, ştie că a pătruns în faţa soarelui"... Depăşind însă şi această înaltă treaptă a cunoaşterii apofatice, Sf. Grigorie Palamas (1296-1359) fusese de fapt primul teolog ce reuşise să descrie - desigur, metaforic - şi acel moment suprem al îndumnezeirii ce urmează "nesfîrşitei rezerve de Lumină" !

./.

Teologia negativă este aşadar o iconă anticipativă a vederii Luminii dumnezeieşti, ce nu trebuie confundată cu momentul efectiv al vederii reale, cînd "mintea noastră e dincolo de proporţia om/Dumnezeu, aflîndu-se deja pe tărîmul de dincolo şi nu pe cel de dinceace, al cunoaşterii naturale" (Dumitru Stăniloae).

"Vehiculul" acestei fundamentale experienţe (trăiri) spirituale este "Rugăciunea inimii" - acea rugăciune eminamente mentală (pură, curată, isihastă - adică"liniştită", în stare de "odihnă" duhovnicească), concentrată în virtutea puterii absolute a numelui invocat: "Doamne, Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, miluieşte-mă pe mine, păcătosul !" Analizată şi sistematizată în scrierile Sfinţilor Ioan Gură de Aur şi Simeon Noul Teolog, ale teologilor Nichifor Monahul, Grigore Sinaitul, Calist şi Ignatie Xantopol, Nicodim Aghioritul, dar şi în manuscrisul anonim (găsit la Athos în sec. XIX şi publicat în 1883 în Rusia, la Kazan) numit "Mărturiile unui pelerin", rugăciunea isihastă implică o metodologie specifică şi deosebit de complexă, desfăşurîndu-se în 3 faze distincte ce sunt grupate în 2 mari etape:

- A.) Etapa "Rugăciunii lui Iisus"
  - faza I - repetarea simplă şi continul (de 3.000/6.000/12.000 ori pe zi) a Rugăciunii;
  - faza II-sincronizarea Rugăciunii cu bătăile inimii şi cu respiraţia, conform Metodei Sf. Simeon Noul Teolog (Fig.8)

Fig. 8

Cuvintele Rugăciunii	"Doamne	Iisuse	Hristoase	miluieş-te-mă	pe mine!"
Bătăile inimii	•	•	•	•	•
Respiraţia	Inspiraţia			Expiraţia	

- B.) Etapa "Rugăciunii curate" (sau a "Rugăciunii inimii")
  - faza III- repetarea mentală şi permanentă ("de la sine") a Rugăciunii, în paralel cu bătăile inimii şi cu respiraţia, într-un automatism ce devine organic.

Prin anamorfozarea "Rugăciunii lui Iisus" în "Rugăciunea inimii", mintea (νοῦς) eliberată de raţiune (λόγος) se coboară în "centrul omului" reprezentat de inimă (ca sediu al minţii, ca simbol al iubirii şi nu în sens carnal), într-un apofatism de gradul II, ce implică prima treaptă a liniştirii spirituale, a "isihiei": odihna, "nemişcarea minţii" (Sf. Maxim Mărturisitorul).

./.

În fenomenologia sonoră (analizată de Celibidache), acest moment corespunde fazei noemice, implicînd transcenderea noesis-ului prin însușire, deci prin "reducerea" factorilor spațio-temporali ai muzicii la puls, ca unitate fundamentală. Doar în această fază noemică, muzica se naște în raportul dintre presiunea verticală (a simultaneității) și cea orizontală (a succesiunii temporale).

- 3.) Îndumnezeirea (unirea cu Dumnezeu) este suprema etapă a devenirii spirituale, marcînd în arta sunetelor acea comuniune ideală a obiectului și subiectului sonor. Celibidache nu o descrie în cuvinte, considerînd-o inefabilă, dar o realizează muzical, dînd efectiv viață (conform principiului "hic et nunc") unor capodopere ale artei sunetelor. Teologia mistică însă, prin eforturile conjugate ale unor imense personalități ale spiritualității ortodoxe (Sf. Grigorie Palamas, Pr. Acad. Dumitru Stăniloae) a reușit să puncteze cîteva elemente definitorii ale acestei autentice "stări de grație" ce intervine în momentul propriu-zis al contemplării directe a lui Dumnezeu: iubirea și Lumina absolută, divină.

- a.) Iubirea, ca lucrare a lui Dumnezeu, ca energie necreată și deci cognoscibilă, cuprinde 3 trepte: simpatia naturală, dragostea creștină (ce determină creșterea harului prin Sfîntul Duh, dar și prin efortul propriu) și extazul (ca dragoste deplină, avînd o unică determinare de natură transcendentală; precizarea este esențială, deoarece se exclud din această categorie falsele "extazuri" produse în mod artificial de om - sub ispita satanei - cu ajutorul halucinogenelor sau ale așa-zișelor "tehnici yoga" și ale derivatelor de tipul "meditației transcendentale" - ca elemente specifice mișcării "New Age").

Iubirea, ca factor de unire desăvîrșită și extaz, constituie astfel "valoarea existenței noastre eterne" (Dumitru Stăniloae), acea "ieșire din sine" (Dionisie Pseudo-Areopagitul) ce produce - prin imaginație (ca absorbire, ca idealizare a semenului) - autorevelarea "eului" nostru în dragostea pentru altul, determinînd finalmente același compartament în fața lui Dumnezeu și a semenilor. În acest context, extazul poate apărea și ca "iubirea unei clipe", ca "un dar de sus" - manifestare atît de caracteristică în fenomenologia muzicii. Acele "clipe eterne", irepetabile de extaz oferite de marii artiști — în sublimul cîmp energetic al muzicii - semenilor lor nu reprezintă altceva decît efectul iubirii absolute a acestor veritabili "maeștri spirituali" ce și-au ales, ca mod de exprimare, limbajul sonor.

./.

Recunoscînd importanţa excepţională a muzicii în această dialectică a Sacrului, marele filosof român Nae Ionescu făcea - în admirabilul său "Curs de Metafizică" ("Teoria cunoştinţei metafizice", Vol.I - "Cunoaşterea imediată", Buc. 1928-1929) - o serie de afirmaţii edificatoare în acest sens. Pornind de la premiza că "nu conştiinţa logică a transcendenţei ne duce pe drumul transcendenţei, ci necesitate noastră lăuntrică", Nae Ionescu arăta că "arta este încă un fel de exprimare a experienţei mistice. Din acest punct de vedere, este foarte caracteristic de amintit o tendinţă aproape generală în evul mediu, care a pătruns şi către începuturile Renaşterii, aceea de a vorbi peste tot de muzică. Ştiţi că «Faust» aşa se deschide, cu muzica sferelor, şi poate că ştiţi, de asemenea, că Hugo de Saint Victor a scris un tratat despre muzică, despre muzică drept realitate cosmică. Pentru el exista muzica sferelor, muzica cosmică, muzica spiriteler, muzica numereler, etc., care toate erau existenţe, şi anume formule de exprimare a unor anumite realităţi inexprimabile în limbajul logic, în limbajul articulat." Din această perspectivă, funcţia sacră a muzicii are o dublă conotaţie: pe de o parte, infinita bogăţie a sunetului în plan simbolic - în condiţiile în care "literatura mistică, reprezentînd rezultatele unui proces specific de cunoaştere, întrebuinţează formule simbolice, ceea ce face ca un text mistic să fie foarte greu de citit, întrucît analogiile şi simbolurile te întîmpină la fiecare pas" - şi, totodată, acea unică calitate a muzicii de a exprima inexprimabilul, inefabilul iubirii - ca "principal instrument al experienţei mistice, al faptului mistic", ca "lege a existenţei noastre", ca "element constitutiv al fiinţei noastre." Iubirea - continuă Nae Ionescu - este "un instrument de cunoaştere, dar iubirea nu există în funcţie de cunoaştere, ci prin ea însăşi... Activitatea mistică este analogă cu iubirea", deci şi cu muzica, ea nefiind doar "un instrument pasiv în mîinile noastre", ci tocmai acea identificare a "subiectului cu obiectul prin dizolvarea conştientă a subiectului în obiect" (în acest sens, ea delimitîndu-se net de atitudinea magică ce implică, "dimpotrivă, preluarea obiectului în subiect"). Concluzia acestei minunate demonstraţii de logică metafizică relevă identitatea muzicii cu iubirea şi cu mistica, această "piatră de încercare a adevăratei religiozităţi." Astfel, extazul sonor poate lua atît forma "ieşirii din timp" (şi, implicit, din "spaţiu") prin desfăşurări "rubate", cît şi cea a "intrării în timpul primordial"

./.

(respectiv, în "spaţiul edenic")) prin structuri metro-ritmice înscrise într-un "giuste" repetitiv. În cele din urmă, însă, simplitatea sau complexitatea texturii sonore se "reduc" la acelaşi arhetip bio-cosmic al pulsului vital, generator, transcendental. În această perspectivă relativistă, importante nu sunt manierismele, rafinamentele unor "concepţii" sofisticate, eminamente speculative (exacerbînd latura raţională, catafatică, dincolo de sfera trăirii muzicale), ci tocmai acele infinite posibilităţi de "contactare" naturală şi nemijlocită a Sacrului - avînd deci o funcţie analogă Rugăciunii -, ce se încadrează mai degrabă în aria tradiţiilor "primitive" dar fertile, decît în "vidul complex" atît de arid, atît de steril al "inovaţiilor" cu orice preţ. În acest sens, "hiliasmul" pseudo-avangardei seriale (ce-şi revendica 1000 de ani de supremaţie, dar care a eşuat lamentabil doar după cîţiva ani de totalitarism estetic) s-a dovedit a fi o simplă iluzie a unor falşi profeţi, în timp ce tradiţiile considerate "simpliste, primitive" ale unor popoare aşa-zis "necivilizate" au traversat mileniile, ilustrînd perenitatea iubirii extatice, a sentimentului religios transpus în sunete - aşa cum remarca şi Mircea Eliade în conferinţa intitulată "Magia şi originile muzicii" (susţinută la Sala "Dalles" din Bucureşti, în noiembrie 1933):

"Caracterul cosmic - în sens de creaţie în ritmul cosmosului - al muzicii primitive: elementele fonice sunt integrate în melodie fără a fi purificate, canonizate; nu există o asceză prealabilă a sunetelor, o umanizare a lor, o smulgere decisivă din materialul viu care le-a provocat pînă atunci (vîntul, apele, fiarele, paserile). Sunetele, în muzica primitivă, se integrează aceluiaş cosmos natural, magic, de unde au pornit, se înapoiază la originea lor fizică, vitală; ele nu creează un alt univers, estetic, unde să se integreze ierarhic, conform unui canon al emoţiilor estetice... La amerindienii «Hopi», cîntecul izbucneşte cu urale, ecouri din templele soarelui. Simbolismul solar este evident în dansul hieratic, cu întoarceri pe loc, ca trepte către Lumină, cu mîna dreaptă mereu ridicată, sugerînd contactul magic cu soarele..."

- b.) Sintagma "Luminii dumnezeieşti" este polisemantică, exprimînd atît "iradierea zîmbitoare a dragostei divine" (Dumitru Stăniloae), cît şi sentimentul "cunoaşterii prin iubire", căci Dumnezeu, atunci cînd se deschide spre interiorul Său, nu ne oferă fiinţa, ci lucrarea Sa: dragostea necreată ! Astfel, prima Lumină este "strălucirea pe care dumnezeiescul cîntăreţ David, simţind-o cu mintea, a descoperit plin de bucurie credincioşilor acest mare şi negrăit bun,

./.

zicînd <<Strălucirea lui Dumnezeu peste noi>> " (Sf.Grigorie Palamas , Cuv. DII, triada I)). Aceasta este însă o autoprivire a minţii, "ca o încăpere golită de toate, prin a cărei pereţi străvezii a pătruns Lumina dumnezeiască şi s-a poleit" (Dumitru Stăniloae). Ca într-o oglindire anamorfotică, "privind pe Dumnezeu, mintea se vede pe ea însăşi, sau privindu-se pe ea însăşi, vede pe Dumnezeu, fără ca să se confunde" (idem). Substanţa Luminii nu este fizică, ci spirituală, asemenea Sunetului cosmic "mai presus de simţiri", amintind de experienţa lui Moise pe Muntele Sinai, atunci cînd "lumina lăuntrică a minţii s-a revărsat şi pe trup". Vederea Luminii divine reprezintă astfel "o cunoaştere mai presus de cunoaştere" (intervenind ca un salt produs prin "răpirea minţii de către Sfîntul Duh")),sau "o vedere mai presus de vedere", adică o cunoaştere supraconceptuală, "neştiutoare" (conceptualizarea lui Dumnezeu ducînd la "moartea spirituală" - după Sf. Grigorie de Nyssa). Spre deosebire de "concepte", "structura" ("Gestalt"-ul)) este "o formă a trăirii, asupra căreia, reflectîndu-se, se nasc conceptele". Suprema structură cognoscibilă este "cortul imaterial" (Sf. Grigorie de Nyssa),,ce simbolizează înţelepciunea ipostatică, tainele cereşti - pe care omul nu are voie să le rostească - şi"în a cărui Sfînta Sfinţelor a intrat Hristos o singură dată". În acest cort ceresc (în care vom intra şi noi în viaţa viitoare) se delimitează trupul ("catapeteasma cortului de jos")şi sufletul ("cortul de jos, după chipul cortului de sus" ce îl luminează),alcătuind structura arhetipală (τύπος = chip întipărit)) ce determină "întipărirea imaterială a minţii", adică întipărirea spirituală (τύπους νοητούς).

Imaginea anamorfotică a cortului ceresc atestă existenţa lui Dumnezeu, relevîndu-ne şi un adevăr fundamental: acela că viaţa spirituală a omului "începe şi se termină în Biserică" (Dumitru Stăniloae). În perspectiva vederii luminii dumnezeieşti, Sunetul (ca energie necreată)) se asimilează cu Lumina (ca manifestare a iubirii), iar Iubirea (ca lucrare a Duhului Sfînt) se identifică cu starea supremă ce marchează îndumnezeirea (imaterializarea)). Mesajul divinei "muzici a sferelor",ce animă "Liturghia cosmică",se concentrează astfel în sentimentul absolut al iubirii. "Intensitatea acestei iubiri, gradul orbitor al Luminii în care se revarsă ea, face ou totul transparent pentru alţii trupul celui ce se experiază, iar pentru el însuşi, ca şi inexistent" (Dumitru Stăniloae).

./.

"Ea e în inima mea, ea se află în aer;
Ea îmi descoperă Scripturile şi face să crească cunoştinţa mea;
Ea mă învaţă tainele care nu se pot tîlcui;
Ea îmi arată cît de mult m-am desprins de lume..."

("Imnul XVIII" din "Imnele dragostei dumnezeieşti" compuse de Sf. Simeon Noul Teolog)

Contemplaţia, "ieşirea din timp" (Palamas, Lossky) coincide cu intrarea în marele timp arhetipal, ale cărui cicluri marchează "trecerea omului de la nivelul lucrurilor create la cel al energiilor necreate" (Dumitru Stăniloae), într-o "lume infinită, cu infinite trepte şi reliefuri spirituale". Aceste "energii necreate" sunt raze ale Fiinţei divine, din care emană permanent, aşa cum entităţile armonice iradiază din eternul Sunet Fundamental, generator al Cosmofoniei.

Cunoaşterea acusmatică ne relevă astfel "doar" bogăţia infinită a armoniceler acestui Sunet Absolut, a cărui Fiinţă nu o putem cunoaşte, dar în a cărei existenţă adevărată credem, căci "tot atît de reală este prezenţa unitară a lui Dumnezeu în toate, pe cît de reale şi de necontopite în Dumnezeu vor rămîne toate făpturile adunate în El" (Dumitru Stăniloae).

Funcţia eminamente sacră a muzicii catalizează aşadar toate acţiunile umane dedicate lui Dumnezeu, amplificînd - prin vibraţia transcendentală a Sunetului curat - vibraţia Rugăciunii curate. Totodată, reacţia divină apare - în ipostaza ei Atotiubitoare - tot prin unda luminoasă a Sunetului, atît de emoţionant sublimată de Sf. Simeon Noul Teolog în "Imnul al XVII"-lea:

"O rază purtătoare de Lumină
Vine la mine şi mă-nconjoară întreg,
Aruncînd scînteile de Lumină în sufletul meu,
Luminînd mintea mea
Şi făcînd-o în stare
Să vadă înălţimile contemplaţiei..."

.----------.

Capitolul III

"OPUS DEI" - IMAGINI ARHETIPALE ŞI PROIECŢIILE LOR ÎN MUZICA CULTĂ UNIVERSALĂ ŞI ROMÂNEASCĂ

(în conjuncţie cu Capitolul IV - secţiunea E, incluzînd missa "Actio Gratiarum Oecumenica" şi poemul coral "Natalis Domini"/"Christmas Anamorphosis" de Şerban Nichifor)

"Ego sum ∝ , et ω , principium, et finis,
dicit Dominus Deus: qui est, et qui erat, et
qui venturus est, omnipotens."

Apocalypsis Ioannis I, 8

"Împărăţia lui Dumnezeu este înlăuntrul vostru..."

Luca XVII, 21

"Tot ceea ce mă înconjura îmi apărea într-o lumină
încîntătoare: copacii, iarba, păsările, pămîntul,
aerul, lumina - toate păreau a-mi spune că există pentru
om, că sunt mărturia iubirii lui Dumnezeu pentru om.
Totul se ruga, totul cînta gloria lui Dumnezeu."

"Povestirile unui pelerin", (autor anonim)

"Ascultă cu bunăvoinţă cîntecele noastre...
Dacă, datorită ţie, suntem oameni fericiţi,
înseamnă că ne dai voie să ne rugăm."

"Rig Veda" (I,82)

"De la începutul veacului acestuia, atît artele plastice,
cît şi literatura şi muzica au suferit transformări atît
de radicale, încît s-a putut vorbi despre o <<distrugere a
limbajului artistic>>... Contemplînd unele opere recente,
ai impresia că artistul a vrut să facă tabula rasa,
suprimînd întreaga istorie a artei. E vorba de ceva mai mult
decît de o distrugere, este o regresiune către haos, către un
fel de massa confusa primordială... S-a stăruit mai puţin asupra
a ceea ce s-ar putea numi miturile elitei, îndeosebi asupra acelora
care se cristalizează în jurul creaţiei artistice şi a răsunetului
ei cultural şi social... Poate niciodată în istorie artistul n-a fost
mai sigur ca azi că, cu cît se va arăta mai îndrăzneţ, mai iconoclast,
mai absurd, mai inaccesibil, cu atît mai repede va fi recunoscut,
lăudat, răsfăţat, idolatrizat. În anumite ţări s-a ajuns la un
academism de-a-ndoaselea, la un academism al "avangardei", în aşa
măsură, încît orice experienţă artistică ce nu ţine seama de acest nou
conformism riscă să fie înăbuşită, sau să treacă neobservată...
Avem de-a face cu triumful absolut al revoluţiei permanente...
Dacă <<Finnegan's Wake>>, muzica atonală sau taşismul pasionează
elitele, faptul se explică şi prin aceea că asemenea opere reprezintă
lumi închise, universuri ermetice, în care nu se pătrunde decît cu
preţul unor uriaşe dificultăţi care ar putea fi comparate cu probele de
iniţiere ale societăţilor arhaice şi tradiţionale. Avem pe de-o parte
sentimentul unei "iniţieri", aproape dispărut din lumea modernă; pe de
altă parte, afişăm - faţă de "ceilalţi", faţă de "masse" - faptul că
facem parte dintr-o minoritate secretă; nu dintr-o "aristocraţie" (căci
elitele moderne se îndreaptă spre stînga), ci dintr-o gnoză, ce are
meritul de a fi deopotrivă spirituală şi laică, opunîndu-se atît
valorilor oficiale, cît şi bisericilor tradiţionale..."

Mircea Eliade (1907-1986), "Myth and Reality"

/.

Reducînd domeniul de definiţie la muzica cultă, remarcăm identificarea planului biblic de natură cosmologică chiar cu ideea creaţiei sonore. Astfel, în forma sa originară, scripturistică, acest plan eminamente hierofanic apare explicit reliefat în următoarele opuri muzicale: "Die Schöpfung" de Haydn, "Prelude zu einer Genesis" de Schönberg, "La Création du Monde" de Milhaud, "Mikrokosmos" de Bartók, "Harmonie der Welt" de Hindemith, "Cosmogonie" de Jolivet, "The Creation" de Fortner, "Aus dem sieben Tagen" şi "LICHT, Die sieben Tage der Woche" de Stockhausen, "Makrokosmos" de Crumb, "Kosmogonia" de Penderecki, "Genesis I-III" de Gorecki, "At First Light" de George Benjamin, "Cosmophonia" de Dinu Petrescu, "Şapte zile" de Liviu Dănceanu, etc.

Menţionăm că această listă de lucrări - ca, de altfel, şi cele care vor urma - nu este (şi nici nu poate fi) exhaustivă - ea avînd un rol orientativ şi demonstrativ în sens general, fără pretenţia de a epuiza toate creaţiile muzicale înscrise într-o anumită problematică.

Largul spectru ideatic al cosmologiei biblice (sintetizat în PLANŞELE I şi II) cuprinde elementele: uranian, acvatic, telluric, vegetal, astral, solar, lunar, proliferant, antropologic, edenic, moral, sabatic, demonologic, nostalgic, angelologic, mesianic-hristologic, eshatologic, soteriologic şi semiologic - toate acestea putînd fi regrupate şi concentrate în următoarele forme arhetipale sacre evidenţiate de Mircea Eliade ("Tratat de istoria religiilor"): cerul, soarele, luna, apele, pietrele, pămîntul/femeia/fecunditatea, vegetaţia, agricultura/ritualul/jertfa, spaţiul, timpul, mitul şi simbolul.

Vom reliefa în consecinţă o serie de proiecţii anamorfotice ale acestor forme arhetipale în creaţia muzicală, într-o tentativă de a demonstra şi pe această cale caracterul eminamente sacru, revelatoriu, contemplativ al muzicii chiar şi în lucrări aparent profane, ce reflectă natura, în infinitele ei ipostaze - acest aspect fiind legat şi de tendinţa generală a Sacrului de a "suprima profanul" (conform tezei lui Mircea Eliade), într-un proces panonteist, ce asimilează realul în hierofanie. Aşa cum remarca şi marele gînditor american Ralph Waldo Emerson (în prefaţa la "The Sphinx"), "planeta, sistemul, constelaţia, toată natura este în creştere, ca un cîmp cu porumb în Iulie, într-o rapidă metamorfoză... Perceperea identităţii uneşte toate lucrurile şi le explică unul printr-altul, cel mai rar şi cel mai straniu fiind uşor egalat de către cel mai obişnuit. Dar dacă mintea trăieşte doar în detalii şi priveşte doar diferenţele (lipsindu-i puterea de a sesiza întregul - acel tot în fiecare), universul în schimb adresează minţii o întrebare fără răspuns, şi fiecare nou fapt se descompune în părţi, fiind biruit în această tulburătoare diversitate..."

./.

Eliminînd totodată limitele "istorice" (ca expresie a "rezistenței" la Sacru), analiza pe care o propunem reprezintă, în fapt, un "répertoire" tematic, bazat însă pe criteriile arhetipale derivate din dialectica Sacrului, permițînd - într-o perspectivă eminamente anamorfotică - "redescoperirea" spontană și integrală a esenței nealterate, la orice nivel formal sau "stilistic" (ca expresie a "istoricității"). Sacralitatea - inclusiv cea a "operei de artă" - ar exprima astfel, în viziunea lui Mircea Eliade, tocmai "drama provocată de pierderea și redescoperirea acestor valori, pierdere și redescoperire ce nu sunt și nu vor putea fi vreodată definite..."

Animați de acest inefabil sentiment al "nostalgiei edenice", marii compozitori - ca și adevărații teologi - au intuit dintotdeauna "faptul că o lume invizibilă stă la baza lumii noastre vizibile, înconjurînd-o și pătrunzînd în toate aspectele ei. De fapt, lumea invizibilă controlează lumea vizibilă, deoarece este nemărginită și neîngrădită - infinită ... <<Năzuiți spre invizibil și aplicați-l la vizibil>> , spunea El. <<Căci toate lucrurile sunt posibile la Dumnezeu>>... (Marcu X,27). Pe scurt, Iisus le-a spus ucenicilor Lui că dacă vor avea cu adevărat credință în Dumnezeu, în suveranitatea Sa absolută și în atotputernicia Sa, aliindu-se cu El, ei vor deveni participanți la aceeași energie și putere care au dominat la Creație. Ei vor lucra, cum lucrează Dumnezeu; vor fi conlucrători cu El, ca să folosim cuvintele lui Pavel (I Corinteni III,9). Da, a spus Iisus, există o lume invizibilă, dar noi nu numai că o putem străbate cu privirea, ci o putem atinge, încă de aici, de pe acum. Dumnezeu creează și vrea ca și noi să creăm..." (Pat Robertson, Bob Slosser - "Împărăția secretă", CBN University Press, Virginia, USA).

Istoria muzicii a demonstrat, demonstrează și va demonstra întotdeauna viabilitatea acestei aserțiuni, "creația componistică" oglindind - prin mijloacele specifice artei sunetelor - Universul creat de Dumnezeu, căci "toate prin El s-au făcut; și fără El nimic nu s-a făcut din ce s-a făcut" (Ioan I, 3).

- A.) ARHETIPUL URANIAN: "Simfonia a IX-a" de Beethoven, "Planetele" de G. Holst, "Fiul stelelor" de Satie, liedul "Nuit d'étoiles" de Debussy, "Le Roi des Étoiles" de Stravinski, opera "L'Étoile" de E. Chabrier, baletul "L'Étoile" de André Wormster, "Le Père des Étoiles, Dieu et Saint" de Messiaen, "Meteors" de Francis Dhomont, "Le noir de l'étoile" de Gérard Grisey, "Jupiter" și "Pluton" de Philippe Manoury, "Serenata per un sattelite" de Bruno Maderna, "Il sattelite sereno" de Claudio Ambrosini, "Simfonia a VIII-a, Luceafărul" de Wilhelm Berger, oratoriul "Constelația omului" și piesa "Echinocții" de Tiberiu Olah, "Constelații" de Adrian Rațiu, "Vis cosmic" de Theodor Grigoriu, "Cîntecul stelelor" de Mihai Mitrea-Celarianu, "Alpha Lyrae" de Corneliu Cezar, "Viziuni cosmice" de Dan Voiculescu, poemul simfonic "Constelații" și liedul "Spre stele" de Șerban Nichifor, etc.

./.

- a.) motive meteorologice (hieregamice)

- 1.) furtuna: "La Tempête" de Marin Marais, Concertul pentru flaut "La Tempesta di mare" de Vivaldi, "Simfonia Nr. 8, Furtuna" de Haydn, "Simfonia a VII-a, Pastorala" (partea a IV-a) și Sonata pentru pian op. 57 "Appassionata" de Beethoven, "La Tempesta" de Paganini, fantezia simfonică "Furtuna" de Ceaikovski, baletul "Furtuna" de Ambroise Thomas, "Furtuna" de Arthur Sullivan, "Prélude pour la Tempête" de Honegger, operele "Furtuna" de Johann Friedrich Reichardt, de Johann Rudolph Zumsteeg și de Zdeněk Fibich, etc.

- 2.) norii: Cvartetul op. 77 Nr. 2 "Așteaptă pînă trec norii" de Haydn, "Nocturnes" (partea I - "Nuages") și anumite fragmente din opera "Pelléas et Mélisande" de Debussy, etc.

- 3.) vîntul: "Préludes I"- Nr. 3 ("Le Vent dans la plaine") și Nr. 7 ("Ce qu'a vu le vent d'ouest"), "Six Epigraphes Antiques" - Nr. 1 ("Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été"), "Trois Chansons de Bilitis" - Nr. 1 ("La Flute de Pan"), poemul simfonic "La Mer" (partea a treia, "Dialogue du vent et de la mer") de Debussy, fragmente din "Simfonia Alpilor" și din "Don Quichotte" de Richard Strauss, "Aeolian Harp" pentru pian de Henry Cowell, fragmente din "Daphnis et Chloé" de Ravel, liedul "The South Wind" de Ch. Ives, piesa "Aeolian Harp" de Wlodzimierz Kotoński, etc.

- 4.) ploaia: "Six Epigraphes Antiques" - Nr. 6 ("Pour remercier la pluie au matin") și "Estampes" - Nr. 3 ("Jardins dans la pluie") de Debussy, liedul "Pluie" de Enescu, "Garden Rain", "Rain Tree" și "Rain Spell" de Toru Takemitsu, "Rainforest" de David Tudor, etc.

- b.) motivul angelologic (îngerul bun): "Angelica Musica" de Johannes Sardomius, "Missus est Gabriel Angelus" de Jean Mouton, "Messiah" de Händel, liedul "Die Engel Gottes weinen", K. 519 de Mozart, "Simfonia a III-a, Îngerul de foc" de Prokofiev, "Les Anges" și "Quatuor pour la fin du Temps" - părțile II ("Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps") și VII ("Feuillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps") de Messiaen, "Die Engels Anredung an die Seele" de Klaus Huber, etc.

- Imnul Heruvic din Liturghiile Ortodoxe compuse în Grecia de Mihail Amaniotul, I.Glykes, I.Papadopulos (Kukuzeles), I. Kladas, Emanuel Chrysaphes Duka, Xenos Korones, Chrysaphes cel Nou, Gherman - episcop de Neon Patron, Balasie Preotul, Panayot Chalaǧoglu, Daniel Protopsaltul, Petru Lampadarie Peloponesios, etc.; în România de Evstatie Protopsaltul, Macarie Ieromonahul, Filotei Sîn Agăi Jipei, Anton Pann, G.Musicescu, Gh.Dima, S.Drăgoi, D.G.Kiriac, T.Georgescu, Gh.Cucu, I.Popescu-Pasărea, Paul Constantinescu, I.D.Chirescu, N. Lungu, Nicu Moldoveanu, Sebastian Barbu-Bucur, Dragoș Alexandrescu, C.Drăguțin, Șerban Nichifor, etc.; în Rusia de Castalski, Calinikov, Cesnakov, Pekalițki, Titov, Bortneanski, M.I.Glinka, Al.Grecianinov, P.I.Ceaikovski, Rahmaninov, Arhangelsky, etc. ./.

- Imnul "Ave Maria" (Salutarea îngerească) de Ockeghem, Willaert, Pierre de la Rue, Josquin, Palestrina, Victoria, Schubert, Verdi, Gounod, Franck, Cepestino Bocher, Vasile Spătărelu, Şerban Nichifor, etc.

- "Agnus Dei" (din "Missa" romano-catolică - inclusiv din "Missa da Requiem") -"Misse" de Dufay, G.de Machault, G.Binchois, J.Obrecht, Ockeghem, J.de Prés, A.Willaert, C.de Rore, C. Festa, Palestrina, T.di Vittoria, G.Fr.Amerio, G.Gabrielli, G.Croce, O.di Lasso, W.Byrd, Gr.Allegri, Al.Scarlatti, Fr.Durante, M.A.Charpentier, D.Buxtehude, J.S.Bach (celebra "Missă" în Si minor), G.F.Händel ("Messias"), G.B.Pergolesi, A.Diabelli, J.Haydn, W.A.Mozart, L.van Beethoven ("Missa solemnis"), L.Cherubini, G.Rossini, Fr.Schubert, Fr.Liszt, C.Franck, Ch.Gounod ("Missa solemnis Santa Cecilia"), A.Bruckner, G.Fauré, A.Dvořák, L.Janáček ("Missa glagolitica"), Fl.Schmitt, Al.Grecianinov ("Missa oecumenica"), I.Stravinski, Z.Kodaly, H.Villa-Lobos, Fr.Poulenc, A.Jolivet, R.Vaughan Williams, P. Schäffer ("Missa elettronica"), S.Martirano ("Missa dodecafonica"), Sven-David Sandström, Ş.Nichifor, etc.

-"Requiem"-uri de Palestrina, O.di Lasso, Cl.Monteverdi, Al.Scarlatti, Michael Haydn, W.A.Mozart, L.Cherubini, H.Berlioz, Fr.Liszt, G.Verdi, C.Saint-Saëns, A.Dvořák, G.Fauré, P.Hacher, A.Schnittke, M.Negrea, J.Rivier, G.Ligeti, H.W.Henze, K.Penderecki, Ş.Nichifor, etc.

- Oratorii, cantate şi alte lucrări de Crăciun de D.Buxtehude, Al.Scarlatti, G.Ph.Telemann, J.S.Bach, C.Saint-Saëns, B.Martinu, A.Honegger, G.Migot, O.Messiaen, Paul Constantinescu ("Oratoriul Bizantin de Crăciun"), Merton Subetnick (Duke Ellington) ("An Electric Christmas"), etc.

-c.) motivul mefistofelic (îngerul căzut): Sonata "Trilul Diavolului" de Tartini, farsa "Der neue krumme Teufel" de Haydn, opera "Don Juan" de Mozart, "Harold în Italia" de Berlioz, Simfonia "Dante" şi "Mephisto-Waltz" de Liszt, Simfonia "Manfred" şi fantezia simfonică "Francesca da Rimini" de Ceaikovski, opera "Diavolul şi Caterina" de Dvořák, "Rapsodia satanică" de Mascagni, opera "Mefistofele" de Arrigo Boito, poemul simfonic "Dante" de Granados, opera "Lucifer" de Claude Devincourt, opera "Le Grand Macabre" de György Ligeti, "Black Angels" şi "Songs, Drones and Refrains of Death" de George Crumb, opera "Diavolii din Loudun" şi "Masca neagră" de Krzysztof Penderecki, "Diabolus in Musica" de Larry Sitsky, "Introversion I/II" de Helmut Lachenmann, "Dracula" de Wojciech Kilar, "Maulwerke" de Dieter Schnebel, "Stanga's Palace" de Rodney Oakes, "La Passion selon Sade" de Sylvano Bussotti, baletul "Le Diable amoureux" de Gabriel Yared, "Advocatus Diaboli" de Ryszard Szermeta, "Devil Septet" de Eric Ewanzen, etc.

./.

- B.)ARHETIPUL SOLAR (EROIC): "Zoroastre" de J.Ph.Rameau, Simfoniile Nr. 6 ("Dimineaţa") şi 7 ("Amiaza"), ciclul "Cvartetele soarelui" op. 20 Nr. 1-3 şi cvartetul "Răsăritul soarelui" de Haydn, Simfoniile a III-a ("Eroica") şi a IX-a de Beethoven, poemul simfonic "Prometheus" de Liszt, operele "Rienzi", "Olandezul zburător", "Tannhäuser", "Lohengrin", tetralogia "Inelul Nibelungilor" (formată din "Aurul Rinului", "Walkiria", "Siegfried" şi "Amurgul zeilor") şi opera "Parsifal" de Wagner, "Zorile deasupra rîului Moscova" din opera "Hovanşcina" de Musorgski, opera "Orestiade" de Arrigo Boito, "Peer Gynt" de Grieg, "Preludiu la după-amiaza unui faun" şi "Marea" - partea I ("De l'aube à midi sur la mer"), poemele simfonice "O viaţă de erou" şi "Aşa grăit-a Zarathustra" de Richard Strauss, "Prometheus" de Scriabin, "Pini di Roma" de Respighi, opera "Mandarinul miraculos" de Bartók, opera "Oedip" şi liedul "Ein Sonnenblick" de Enescu, baletul "Pasărea de foc" şi opera "Oedipus Rex" de Stravinsky, "Oedipus" de Orff, "L'Orestie" de D. Milhaud, "Le Soleil des eaux" de P. Boulez, "Oedipus" de Harry Partch, "The Sun of the Incas" de Edison Denisov, opera "Iona" de A.Vieru, opera "Orestia" de A. Stroe, opera "Zamolxe" de L.Glodeanu, "Sunrise of the Planetary Dream Collector" de T. Riley, "Soledad sonora 1" de Raoul De Smet, opera "Oedipus" de Wolfgang Rihm, "Solera" de Chris Chafe, "Janus" de Peter Wettdtein, "Tre Soli" de Satoshi Ohumae, etc.

- C.)ARHETIPUL LUNAR (MISTIC): Concerto Grosso op.6 Nr.8 "fatto per la Notte di Natale" de Corelli, Concertul pentru flaut "La Notte" de Vivaldi, "Hymne à la Nuit" de Rameau, Variaţiunile "Goldberg" de J.S.Bach, uvertura "Lumea lunii" şi Simfonia Nr. 8 "Seara" de Haydn, "Eine kleine Nachtmusik" de Mozart, Sonata "Lunii" op. 27 de Beethoven, "Freischutz" de Weber, "La Sonnabula" de V.Bellini, "Simfonia fantastică" de Berlioz, "Noaptea de Walpurgis" de F.Mendelssohn-Bartholdy, "O noapte pe muntele pleşuv" de Musorgski, "Nopţile nebune" de Ceaikovski, "Noaptea Walpurgiei" de Dvořák, opera "Noapte de mai" de Rimski-Korsakov, "Images II" - Nr. 2 ("Et la lune descend sur le temple qui fut"), "Iberia" - Nr.2("Les parfums de la nuit"), "Préludes I" - Nr.4 ("Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir"), "Suite Bergamasque" - Nr.3 ("Clair de lune"), "Cinq Poèmes de Charles Baudelaire" - Nr.2 ("Harmonie du soir") şi "Estampes" - Nr.2 ("Soirée dans Grenade") de Debussy,"Verklärte Nacht" şi "Pierrot Lunaire" de Schönberg, "Gaspard de la nuit" de Ravel, "Noches en los jardines de España" de M.de Falla, "Poema Română" (tabloul "Noapte de vară") şi "Au Soir" de George Enescu, "Seara mare" de Tiberiu Brediceanu,

.y.

Simfonia a III-a "Cîntecul nopții" de K. Szymanowski, opera "Ternee notturne" de G.F. Malipiero, baletul "La nuit" de Henri Sauguet, "Piccola musica notturna" de L.Dallapicola, "Petite musique de nuit" de Roman Haubenstock-Ramati, "Le visage nuptial" de Pierre Boulez, "Night of the Four Moons" de George Crumb, "Darkness" de Franco Donatoni, "Tempora Noctis" de Arne Nordheim, "Nuits" de Iannis Xenakis, "Night Music" de William Penn, "Tenebrae" de Klaus Huber, "Nocturnal" de Edgard Varèse, "Moon Cat Chant" de Barbara Benary, "Ainsi la nuit" de Henri Dutilleux, "Music for Albion Moonlight" de David Bedford, "Scene nocturne" de Anatol Vieru, "Viziuni nocturne" de Adrian Rațiu, "Fantasme" de Vasile Timiș, "Visara" de Eugen Wendel, etc.

- "Nocturne" de Haydn, Mozart, Schumann, Liszt, Chopin, Fauré, Balakirev, Debussy, Scriabin, Enescu, Field, L.Andriessen, etc.

- motivul Mirefaniei nocturne: Simfonia Nr.96 "Miracolul" de Haydn, "Apparitions" de Liszt, "Moarte și transfigurație" de R.Strauss, "Poemul extazului" de Scriabin, "Fantoma" op.3, "Viziune diabolică" op.4, "Sarcasme" și "Visions fugitives" de Prokofiev, "Nobilissima Visione" de Hindemith, "Visions de l'Amen" de Messiaen, "Le vision du Jugement" de Peter Racine Fricker, operele "Medium" și "Ventrilocul" de G.C.Menotti, "Les Illuminations" de Britten, "Revelation in the Courthouse Park" de Harry Partch, "Apparitions" de Ligeti, oratoriul "Epifanie" de L.Berio, "Transfigured Wind" de Roger Reynolds, "Glossolalie" de Dieter Schnebel, "Major Prelude of Chopin... as a Revelation" de Philip Corner, "Epiphany Music" de Tadeusz Baird, "Mysterion" de Jani Christou, "Fantasmagoria" de Kazimierz Serocki, "Vision and Prayer" de Milton Babbitt, etc.

- **B.) ARHETIPUL ACVATIC:** "Water Music" de Händel, "Lacul lebedelor" de Ceaikovski, "Vltava" de Smetana, "Spiritul apelor" de Dvořák, "La Mer" de Claude Debussy, "Jeux d'eau" de Ravel, "A Sea Symphony" de Ralph Vaughan Williams, "Fontane di Roma" de Respighi, "Fontaine d'Aréthuse" de K.Szymanowsky, "Mississippi" de Ferde Grofé, "Patru Interludii marine" de Brittem, "Fontana Mix" și "Water Music" de John Cage, "Water Music", "Water Ways" și "Waves" de Toru Takemitsu, "The Underground River" de Zygmunt Krauze, "Death by Water" de Enrico Corregia, "Aqueduct" de Tor Halmrast, "Underwater Waltz" de Vladimir Ussachevsky, "Vox Maris" de George Enescu, "Entoarcerea din adînouri" de Mihail Jora, "Marea Neagră" de Alexandru Pașcanu, "Nautilus" de Anatol Vieru, "Pe Argeș în sus" de Theodor Grigorie, "Waves" de Nicolae Brândușa, "Cîntec apelor țării" de Gheorghe Costinescu, etc.

./.

- E.) ARHETIPUL LITHIC: poemul simfonic "Ce qu'on entand sur la montagne" de Fr. Liszt, opera "Oaspetele de piatră" de Al.Sergheevici Dargomîjski, "O noapte pe muntele pleşuv" de M.Musorgski, "Symphonie sur un chant montagnard français" de V. d'Indy, baletul "Legenda florii de piatră" de S. Prokofiev, suita simfonică "Grand Canyon" de Ferde Grofé, "Prin Munţii Apuseni" de Marţian Negrea, Concertul pentru pian "Pe culmile Carpaţilor" de Stan Golestan, "Munţii Retezat" de Ion Dumitrescu, "Poemul Carpaţilor" de Alexandru Paşcanu, "Cantata Munţilor" de Norbert Petri, "Stone Litany" de Peter Maxwell-Davies, "Simfonia Bucegilor" de Dumitru Bughici, poemul simfonic "Muntele" de Csiki Boldizsar, "Stones" de Christian Wolff, "Appalachian Carol" de Hugo Kauder, "La Flûte de Jade" de Eugeniusz Knapik, "American Symphony No. 3" - partea a V-a ("Grand Canyon") de Şerban Nichifor, "Mountain Dance" şi "Blue Job Mountain Sonata" de Alan Hovhaness, "Sonnet on the Tatras" de Lidia Zielińska, "Monolith" de Thomas Bruttger, etc.

- F.) ARHETIPUL TELURIC: "Cîntecul pămîntului" de G.Mahler, "Jordens sang" ("Cîntecul pămîntului") de J. Sibelius, "Rapsodiile Române", "Suita Săteaşcă", "Uvertura de concert", "Sonata a III-a în caracter popular românesc" pentru vioară şi pian de George Enescu, "Chants de terre et de ciel" de O.Messiaen, "La Terra promessa"şi "La Terra e la Campagna" de L.Nono, "Ritual pentru setea pămîntului" de M.Marbé, oratoriul "Un pămînt numit România" de L. Glodeanu, "Apotheosis of this Earth" de Karel Husa, "La terre des hommes" de Klaus Huber, "Terre de feu" de François-Bernard Mache, "Earth's Magnetic Field" de Charles Dodge, "Limping Rock" de C. Miereanu, etc.

- motivul vieţuitoarelor (creaturilor): "Le Rappel des oiseaux" de Rameau, Simfoniile Nr.82 ("Ursul") şi 83 ("Găina"), cvartetele op.33 Nr.3 ("al păsărilor"), op.50 Nr.6 ("Broasca") şi op.64 Nr.5 ("Ciocîrlia") de Haydn, liedurile "Privighetoarea" şi "Păstrăvul", precum şi cvintetul cu pian "Păstrăvul" de Schubert, "Histores naturelles" şi baletul "Ma Mère l'Oie" de Ravel, poemul simfonic "Cîntecul privighetorii" de Stravinski, baletul "Les animaux modèles" şi ciclul de lieduri "Le bestiaire" de Poulenc, "Păsările" de Respighi, "Catalogue d'oiseaux", "Oiseaux exotiques","Réveil des oiseaux" şi "Le merle noir" de Messiaen, piesele pentru pian "Ursul"şi"Căprişa" de I.Dumitrescu,"Cant dell Ocells"de Pau Casals, "Vox Balaenae"de Crumb, "Coyote Blues"de Magnus Lindberg,"Bestiary"de Barry Schrader,"Laudes creaturarem"de Peter Bares,"L'oiseau-chanteur"de François Bayle, "Animals and the Origins of Dance" de Benedict Mason, etc.

./.

- motivul anotimpurilor (în general): "Anotimpurile" (patru concerte pentru vioară) de Vivaldi, oratoriul "Anotimpurile" de Haydn, "Cele patru temperamente" de P.Hindemith, "Arbor cosmica" de Andrzej Panufnik, "Arbos" de Arvo Pärt, "Anotimpuri românești" (patru concerte pentru vioară) de Theodor Grigoriu, ciclul de lieduri "Anotimpurile" de Carmen Petra Basacopol, etc.

-1.) motivul primăverii: liedul "Komm lieber Mai" K.596 de Mozart, suita "Printemps" și "Images" - partea a III-a ("Rondes de printemps") de Debussy, baletul "Sărbătoarea primăverii" de Stravinski, "Spring Symphony" de Britten, "Appalachian Spring" de Aaron Copland, "Simfonia Primăverii" de Marțian Negrea, liedul "Primăvara" de Mihail Jora, "Poemul Primăverii" de Dumitru Bughici, poemul simfonic "Primăvara în Carpați" de Max Eisikovits, etc.

-2.) motivul verii: Simfonia a VI-a "Pastorala" de Beethoven, "Visul unei nopți de vară" de F.Mendelssohn-Bartholdy, "Jour d'été à la montagne" de V.d'Indy, "Prélude à l'après-midi d'un faune" de Debussy, "Pastorală de vară" de A. Honegger, "Music for a Summer Evening" de G. Crumb, "Grîu sub soare" din "Priveliști moldovenești" de M. Jora, "O zi de vară" de Z. Vancea, "Cîntec de vară" de Ș.Nichifor, etc.

-3.) motivul toamnei: "Elegie" de G. Fauré, "Poemul"pentru vioară de E. Chausson, "Préludes II" - 2. ("Feuilles mortes") și 3. ("La Puerta del Vino"), "Autumn Rhytm" de Jay Alan Yim, baletul "Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, "Amurg de toamnă" de Alfred Alessandrescu, "Patru cîntece de toamnă" de Zeno Vancea, "Toamna în Delta Dunării" de Paul Constantinescu, ciclul cameral "Dionysies"de Ș. Nichifor, etc.

-4.) motivul iernii: ciclul "Călătorie de iarnă" de Schubert, Simfonia I "Reverie de iarnă" de Ceaikovscki, "Children's Corner" - 4. ("The snow is dancing") și "Préludes II" - 6. ("Des pas sur la neige") de Debussy, "Winter Music" de John Cage, opera-feerie "Crăiasa zăpezii" de Liana Alexandra, etc.

- H.) ARHETIPUL RITUAL: -a.) ritualurile liturgice expuse la pag.201-202;

- b.) ritualul masonic: Trio în mi bemol K.563 (dedicat F.·. M.·. Michael Puchberg), cantatele "Dir, Seele des Weltalls" K.429-a, "Die Maurerfreude K.471, "Die ihr des unermeelichen Weltalls Schöpfer ehrt" K.619, "Laut verkünde unsre Freude" K. 623, recviemul masonic "Maurerische Trauermusik" K.479-a (dedicat F.·. M.·. duce C.A. de Mecklenbourg-Strelitz și F.·. M.·. conte F.Esterházy de Galantha), opera "Flautul fermecat" (marcat explicit și prin aria "Die Strahlen der Sonne",de pildă) de Wolfgang Amadeus Mozart, etc.

./.

- c.) alte ritualuri: opera "Rusalka" de Alexandr Sergheevici Dargomîjski, "Danse sacrée et danse profane", "Nocturnes" - 2.("Fêtes") şi "Fêtes Galantes" de Debussy, "L'Enfant et les sortilèges" şi "Două melodii evreieşti"("Kaddisch" şi "Eterna enigmă") de Ravel, oratoriul "Service sacré", "Psalmii XXII, CXCV şi CXXXVIII", Simfonia "Israël","Shelomo" pentru violoncel şi orchestră şi "Kol nidre" de Ernest Bloch, "Sărbătoarea primăverii" de Stravinski, "Cinq danses rituelles", "Suite liturgique" şi "Épithalame" de André Jolivet, "Offrendes oubliées" de Olivier Messiaen, "Offrandes" de Edgar Varèse, Simfonia"Kaddisch" de Leonard Berstein, "Iubal" de A.L.Ivela, oratoriul "Regele David" de A. Honegger, "Ancient Voices of Children" de G. Crumb, "Mantra" şi "Stimmung" de K. Stockhausen, "Rituel - In Memoriam B. Maderna" de P. Boulez, "Cantiones de circulo gyrante" de Klaus Huber, "Mystic Flute" de Alan Hovhaness, "Rounds" de Alvin Curran, "Ritual Melodies" de Jonathan Harvey,"Evening Ritual" de Kenneth Have, "Rituals" de Ralph Shapey, "Ceremonia secreta" de Riccardo Mandolini, oratoriul "Cîntare strămoşilor"de Remus Georgescu, "Rituale", "Tulnice" şi "Obîrşii" de Mihai Moldovan, "Ritual pentru setea pămîntului" de Miriam Marbé, "Incantations I şi II" de Diana Alexandra, "Roţa"de Corneliu Cezar, "Rosario" de Costin Miereanu, "Celebrations" de Dinu Ghezzo, etc.

- d.) motivul martirologic: oratoriile "Sacrificiul lui Avram" şi"Martiriul Sfintei Teodora" de Al. Scarlatti, "Martiriul Sfîntului Sebastian" de Debussy, oratoriul "Ioana pe rug" de A. Honegger, oratoriul "La Vérité de Jeanne" de A. Jolivet, "De Passione St.Adalberti Martyri" de Marek Kopelent, oratoriul "Mioriţa" de Sigismund Toduţă, oratoriul "Mioriţa" de Anatol Vieru, etc.

- e.) motivul Sfintelor şi Mîntuitoarelor Patimi ale Domnului nostru Iisus Hristos - "Pasiunile" de Jakob Obrecht, Orlando di Lasso, Joachim von Burgk, Heinrich Schütz, G.F.Händel, G.Ph.Telemann, Johann Mattheson, J.S.Bach ("Johannes Passion" şi "Matthäus Passion"), L. van Beethoven (oratoriul"Hristos pe Muntele Măslinilor"/"Christus am Ölberg"), Hermann Schröder, Arthur Honegger ("Cantique de Pâques"), Paul Constantinescu (oratoriul "Patimile şi Învierea Domnului"), Francisc Hubic ("Slujba Sfintelor şi Mîntuitoarelor Patimi"), Celestin Cherebeţiu ("Mânecatul" greco-catolic), Giam Francesco Malipiero ("La Passione"), Krzysztof Penderecki ("Utrenia" şi "Passio et Mors Domini nostri Iesu Christi Secundum Lucam"), Şerban Nichifor (Simfonia a II-a "Via Lucis"), etc.

./.

- I.) ARHETIPUL SPAȚIAL: "Imaginary Landscape" de John Cage, "Fantasy in Space" de Otto Luening, "Domaines" de Pierre Boulez, "Ensemble", "Gruppen", "Carré", "Spiral" (pentru Osaka-Auditorium), "Tunnel-Spiral" și "Musik für ein Haus" de K. Stockhausen, "Groundspace or Large Groundspace" de Christian Wolff, "toward the capacity of a room" de david jones, "Tape Terrains" de Charlemagne Palestine, "The Grand Universal Circus" de Henry Brant, "Lo spazio inverso" de Salvatore Sciarrino, "Peisaje imaginario" de Gerardo Gandini, "Déserts" și "Espace - Poème électronique" de Edgard Varèse, "Les Espaces Acoustiques" de Gérard Grisey, "Polytope de Cluny" și "Orient-Occident" de Iannis Xenakis, "Spațiu și timp" de Tiberiu Olah, "Spațiu definit" de Dinu Petrescu, "Espace dernier" și "Espace au-delà du dernier" de Costin Miereanu, etc.

- motivul Paradisului pierdut: opera "L'Isola desabitata" de Haydn, Simfoniile a III-a și a VIII-a de G. Mahler, "L'Isle Joyeuse", "Préludes I" - 8. ("La Cathédrale engloutie") și "Le Martyre du Saint Sébastien" - 5. ("Le Paradis"), Simfonia "Liturgică" de Honegger, "Le Banquet céleste", "Couleurs de la cité céleste" și "Apparition de l'Église éternelle" de Messiaen, "Der Taschengarten" de Sergiu Celibidache, "Paradise Lost - sacra reppresentatione" de K. Penderecki, "Im Paradies oder Alte vom Berge" de Klaus Huber, "The Infinite Square" de Aurelio de la Vega, "Hymnus Paradisi" de Herbert Howells, "Edensong" de Nancy Chance, "The Hound of Heaven" de Maurice Jacobson, "Gardem of earthly desire" de Liza Lim, "Euthanasia and Garden Implements" de John Godfrey, "Klee Alee" de Joan La Barbara, "Le Jardin des secrets" de Costin Miereanu, Simfonia I - partea a II-a ("Grădinile amăgirii"), opera "Domnișoara Christina" (după Mircea Eliade) și poemul pentru pian "Insula lui Euthanasius" de Șerban Nichifor, etc.

- J.) ARHETIPUL TEMPORAL: "Chronochromie" de Messiaen, "Echoes of Time and River" de Crumb, "Time Cycle" de Lukas Foss, "...von Zeit zu Zeit..." și "Die umgepflügte Zeit" de Klaus Huber, "Zeitmasse", "Zyklus" și "Wechenkreis" de Stockhausen, "Durations" și "Intervals" de Morton Feldman, "Mémoriale...explosante - fixe... original..." de Boulez, "L'Éternel Retour" de G. Auric, "Rythmes du monde" de Marcel Landowski, "Synchronisms I-III" de Mario Davidovsky, "On remembering a naiad", "The Four Drimes of China", "Composition 1960 # 7" și "Composition 1960 # 10" de La Monte Young, "Phase Patterns", "Pendulum Music", "Piano Phase", "Violin Phase", "Vermont Counterpoint", "New York Counterpoint" și "Come Out" de Steve Reich, "In C" de Terry Riley, "Studies" de Conlon Nancarrow, "1 + 1", "The Fall of the House of

./.

Usher" de Philip Glass, "Grand Pianola Music" și Harmonielehre" de John Adams, "Time Curve Preludies" de William Duckworth, "Rigor Vitus" de David Koblitz, "Time Goes By" de Karl H. Berger, "Ephemeris" de Chris Chafe, "Times Five" de Earle Brown, "Non-stop" și "Open Music" de Boguslaw Schäffer, "Le Temps et l'Écume" de Gérard Grisey, "North American Time Capsule" de Alvin Lucier, "Out of Time, Out of Space" de Eric van der Westen, "Time's Encomium" de Charles Wuorinen, "Think Slow Act Fast" de Michael Nyman, "Excavations" (1."Prélude non mesuré"; 2."Barroco") de Harry Schrader, "Clepsidra" și "Lupta cu inerția" de Anatol Vieru, "Numai prin timp poate fi timpul cucerit" și "În vis desfacem timpurile suprapuse" de Aurel Stroe, "Rhytmodia" și "Faetora I - Durate" de Nicolae Brândus, Simfonia a III-a "Diacronii" de Liana Alexandra, "În noaptea timpurilor" de Costin Miereanu, etc.

- motivul Apocalipsei: "A survivor from Warsaw" de Arnold Schönberg, "Potopul" de Igor Stravinski, "Quatuor pour la fin du Temps" de Olivier Messiaen, "Apocalypse" de Gian Carlo Menotti, "Apocalypse de saint Jean" de Jean Françaix, "Apocalypse" de Eugene Goossens, "Dies irae" și "Ofiarom Hiroszimy - Tren" de Krzysztof Penderecki, "Chernobyl" de Nancy van de Vate, "Cernobîl" de Nicolae Brândus, "Finis coronat opus" de Costin Miereanu, Simfonia I "Umbre" și cantata "Gloria Heroum Holocausti" de Șerban Nichifor, etc.

- K.) MITUL - dintre numeroasele mituri ce au animat spiritualitatea umană în multiplele ei ipostaze culturale, oferim cîteva exemple de lucrări muzicale inspirate de binecunoscutul mit "Faust", derivat din motivul mefistofelic (demonologic) al "îngerului căzut": opera "Faust" de Louis Spohr, cantata "Damnațiunea lui Faust" și "Simfonia fantastică" de Berlioz, cantata "Prima noapte walpurgică" de F. Mendelssohn-Bartholdy, "Scene după Faust" de Schumann, uvertura "Faust" de Wagner, Simfonia "Faust" de Liszt, opera "Faust" de Gounod, "Noaptea Walpurgiei" de Dvořák, Simfonia a VIII-a de Mahler, opera "Doctor Faust" de F.Busoni, opera "Doctor Faust" de Ignaz Walter, "Dr. Johannes Faust" de Hermann Reutter, cantata "Faust" de Alfred Schnitke, drama simfonică "Faust" de Wilhelm Georg Berger, etc.

/.

- L.) SIMBOLUL:

- a.) semne/impulsuri sonore (inclusiv electroacustice):

"L'Arte del Rumori" de Luigi Russolo, "Étude aux chemins de fer", "Étude au tourniquets", "Étude noire", "Étude violette", "Étude aux casseroles", "Étude aux allures", "Étude aux sons animés", "Étude aux objets" şi "Symphonie pour un homme seul" de Pierre Schaeffer, "Voile d'Orphée" şi "Variations on a Door and a Sigh" de Pierre Henry, "Le crabe qui jouait avec la mer" de Pierre Arthuis, "William's Mix", "Construction in metal" şi "Cartridge Music" de John Cage, "Répons", "Dialogue de l'ombre double" şi "...exposante-fixe..." de Pierre Boulez, "Hymnen", "Gesand der Jünglinge", "Kontakte", "Mikrophonie I-II", "Momente", "Telemusik" şi "Elektronische Studien I-II" de Karlheinz Stockhausen, "Komposition No. 5" de Karel Goeyvaerts, "Déserts" şi "Poème électronique" de Edgard Varèse, "Bohor I", "Concrete P-H II", "Diamorphoses" şi "Orient-Occident III" de Iannis Xenakis, "Come Out" de Steve Reich, "Silver Apples of the Moon", "The Wild Bull" şi "Touch" de Mortom Subotnick, "Illiac Suite" de Lejaren Hiller şi Leonard Isaacson, "Computer Cantata" şi "Electronic-Study" de L.Hiller şi R.A.Baker, "Sonic Contours" şi "A Piece for Tape Recorder" de Vladimir Ussachevsky, "Low Speed" de Otto Luening, "Luna Park" şi "Quartermass" de Tod Dockstader, "Thema-Omaggio a Joyce" de Luciano Berio, "Psalmus" de K. Penderecki, "Musique acousmatique" şi "L'Oiseau-chanteur" de François Bayle "Water Music" şi "Vocalism Ai" de Toru Takemitsu, "I Am Sitting in A Room" de Alvin Lucier, "Presque Rien" de Luc Ferrari, "Leiyla and the Poet" de Halim El-Dabh, "Cybernetics III" de Roland Kayn, "Terre de feu" de François-Bernard Mache, "Crucifixion" de Romuald Vandelle, "Fêtes des Belles Eaux" de Olivier Messiaen, "Continuo" de Bruno Maderna, "I of IV" de Pauline Oliveros, "Symphonia" de Boguslaw Schäffer, "Scambi" de Henri Pousseur, "Study in Layers and Pulses" de Frits Weiland, "Second Electronic Setting" şi "Events" de Mel Powell, "Georganna's Farewell" de Jon Appleton, "Speech Songs", "In Celebration" şi "The Story of Our Lives" de Charles Dodge, "Mutations I" de Jean-Claude Risset, "L's G.A." de Salvatore Martirano, "Cybersonic Cantilevers" de Gordon Mumma, "Sailing to Byzantium" de Alden Ashforth, "The Wolfman" de Robert Ashley, "Reconnaissance" de Donald Erb, "Phantasy for Cello" şi "Blues for Gorby" de Rodney Oakes, "Celebration", "Trinity", "Lost Atlantis", "Bestiary", "California Dream", "Bachahama", "Triptych", "Elysium", "Electronic Music Box" şi "Barroco" de Barry Schrader, etc.

./.

- b.) semne/impulsuri vizuale (inclusiv grafisme):
"Lignes" de Paul Mefano, "Agglomeration" şi "Măandros" de Anestis Logothetis, "Ramifications" de G. Ligeti, "Collage and Form", "Imago musicae", "Konfiguracje", "Kontury", "Model I-III","Scultura", "Topofonica"şi"Tertium datur" de P.Schäffer, "December 1952" şi "MM 87 and MM 135" din ciclul "Folie", precum şi "Aivable Formes I-II" de Earle Brown, "Fontana Mix" de John Cage, "Four Visions" de Robert Moran, "Memoria" de Sylvano Bussotti", "Circles" de Luciano Berio, "Ionisation" de E. Varèse, "Fluorescences" şi "Emanacje" de K. Penderecki, "Intersections", "Projection" şi "Marginal Intersection" de Morton Feldman, "Structures", "Dérive", "Pli selon pli", "Figures-Doubles-Prismes", "Eclat/Multiples", "Messagesquisses" şi "Notations" de P.Boulez, "Coloana fără sfîrşit", "Masa tăcerii" şi "Poarta sărutului" de T.Olah, "Vocale", "Soroc"şi "Sita lui Eratostene" de A. Vieru, "Arcade" de A. Stroe, "Texturi", "Vitralii"şi"Scoarţe" de Mihai Moldovan, "Motive maramureşene" de C.B.Georgescu, "Simetrii", "Alternanţe", "Centraste I-II" şi "Intercalări" de Cornel Ţăranu, "Eteromorfie" şi "Formanţi" de Ştefan Niculescu, "Spirale" de Dan Voiculescu, "Interferenţe" şi "Fusiune" de Eugen Wendel, etc.

Încheiem aici acest "répertoire" — oricum incomplet— ce ilustrează doar latura exterioară, superficială a creaţiei cosmofonice, deoarece ideile arhetipale enunţate mai sus acţionează de fapt la nivelul tainic, micro-structural al fluxului muzical, indiferent de "haina stilistică" pe care acesta o îmbracă. Vom încerca, în capitolul următor, să investigăm şi acest nivel esenţial al procesului sonor determinat prin cele trei dimensiuni fundamentale: spaţiul modal (incluzînd, evident, şi structurile tonale), timpul muzical şi spaţiul exterior (topofonic sau acusmatic).

Sondînd deci aceste trei dimensiuni, căutînd acel "arhetip al arhetipurilor" reprezentat prin crucea înscrisă în cerc (Fig.1,pag.182), vom putea cunoaşte elemente ale micro-cosmosului sonor ce oglindesc - ca într-o anamorfoză - imaginea macro-cosmosului, acea divină "armonie a sferelor" numită de filosofi "Musica Caelestis".

.----------.

Bucureşti, 3-IX-1993

Capitolul IV

"MUSICA COELESTIS" - FILMUL CICLURILOR COSMICE ALE SUNETULUI

(PLANŞELE I - CCV)

"Experienţa religioasă specifică populaţiilor rurale era alimentată de ceea ce s-ar putea numi un <<creştinism cosmic>>. Ţăranii din Europa înţelegeau creştinismul ca o liturghie cosmică. Misterul hristologic angaja deopotrivă destinele Cosmosului. <<Natura întreagă suspină în aşteptarea Învierii>>: iată unul dintre motivele centrale atît ale liturghiilor pascale, cît şi ale folclorului religios al creştinătăţii orientale. Solidaritatea mistică cu ritmurile cosmice - violent atacată de profeţii <<Vechiului Testament>> şi de-abia tolerată de Biserică - se află în centrul vieţii religioase a populaţiilor rurale, mai ales al celor din Europa de sud-est. Pentru toată această parte a creştinătăţii, <<Natura>> nu este lumea păcatului, ci opera lui Dumnezeu. După întrupare, lumea a fost restabilită în gloria ei iniţială; acesta este motivul pentru care atît Hristos cît şi Biserica au fost încărcaţi cu atîtea simboluri cosmice."

Mircea Eliade (1907-1986), "Myth and Reality" (cap. "Creştinismul cosmic")

"Fiţi mica reflexie a unei mari Lumini."

Grigorie de Nazianz (cca 329-394)

"Muzicieni sînt aceia care judecă orice cîntec, orice fel de melodie, însăşi armonia cerească, graţie cunoştinţelor şi raţiunii lor."

Gil de Zamora (sec. XIII), "Arta muzicală"

"Muzica în general se aplică în mod obiectiv tuturor, lui Dumnezeu şi creaţilor Sale spirituale sau fizice, cereşti şi omeneşti, ştiinţelor teoretice şi celor practice."

Iacob de Liège (începutul sec.XIV), "Speculum musicae"

"Învăţătura privind inexprimabilul nu poate, fără îndoială, decît să-l sugereze cu ajutorul imaginilor apropiate, care vor fi ca nişte suporturi ale contemplării."

René Guénon (1886-1951)

A.) COSMOGONIA ŞI "ARMONIA ETERNĂ A SFERELOR"

(PLANŞELE I - XXX)

"...cunoaşterea a ceea ce a avut loc ab origine, a cosmogoniei, conferă ştiinţa a ceea ce se va întîmpla în viitor.≪Mobilitatea≫ originii lumii exprimă speranţa omului că lumea lui va exista întotdeauna..."

Mircea Eliade (1907-1986), "Myth and Reality"

"Cercetării muzicale îi incumbă nu numai armonia vocii şi gesturilor omeneşti,ci şi a instrumentelor precum şi a oricărui lucru care produce desfătare prin sunet şi mişcare şi, pe lîngă acestea, armonia celor cereşti şi necereşti."

Robert Grosseteste (1175-1253), "De artibus liberalibus"

"Muzica naturală este cea cosmică (mundana) şi cea a omului (humana). Muzica cosmică este rezonanţa (resonantia) corpurilor supracereşti rezultată din mişcarea sferelor; armonia ei este perfectă."

Adam din Fulda (sec. XV), "Musica"

"Fii lăudat, Doamne, împreună cu toate creaturile Tale, mai ales cu fratele Soare, care ne dă lumina, iar Tu ne luminezi prin el. Şi el este plin de frumuseţe şi de strălucire; căci el Te reprezintă pe Tine, Doamne."

Francisc din Assisi (1182-1226), "Imnul Soarelui"

"Toate puterile divine formează o succesiune de planuri şi sunt asemeni unui arbore."

Kabbala ("Sepher ha-Bahir")

"Universul ar fi însăşi umbra lui Dumnezeu."

Ibn 'Arabi (1165-1240), "Iluminaţiile de la Mecca"

Cap. IV/A

I - Modelul cosmogonic biblic
II - Modelul cosmogonic biblic (continuare)
III - Modelul cosmogonic (în concepția gnostică)
IV - Modelul cosmogonic (ipoteza Hubble-Lemaître-Gramow)
V - Model cosmofonic generator
VI - Funcțiile muzicii în filosofia antichității greco-romane
VII - Funcțiile muzicii în viziunea lui Aristoxenos (sec.IV f.Hr.)
VIII - Funcțiile muzicii în concepția scolastică a evului mediu apusean
IX - Repere în procesul de cristalizare a conceptiei fenomenologice în muzică (ideea cosmonoetică)
- a.) Antichitatea elină (sec. VI-I f.Hr.)
X - Repere... (continuare)
- b.) Epoca ecumenismului patristic (sec.IV-VIII d.Hr.)
XI - Repere... (continuare)
- c.) Evul mediu post-patristic (sec. IX-XV)
XII - Repere... (continuare)
- d.) Epoca modernă (sec. XV-XVIII)
XIII - Repere... (continuare)
- e.) Epoca contemporană (sec. XIX-XX)
XIV - Problema spațio-temporală în lumina fenomenologiei muzicii - după Sergiu Celibidache (1)
XV - Problema... (continuare) (2)
XVI - Problema... (continuare) (3)
XVII - Crearea "macro-cosmosului" sferei sonore
XVIII - Armonia sferelor (1)
XIX - Armonia sferelor (2)
XX - " " (3)
XXI - " " (4)
XXII - " " (5)
XXIII - " " (6)
XXIV - " " (7)
XXV - " " (8)
XXVI - " " (9)
XXVII - " " (10)
XXVIII - Transpunerea în spectrul frecvențelor sesizabile de urechea umană a structurii armonico-ritmice a sistemului nostru solar
XXIX - Imagini quasi-acustice ale sistemului solar
XXX - Sfera terestră din perspectivele ei emisferice și polare

I Modelul cosmogonic biblic descris în Pentateuhul lui Moise - Cartea întîia "Geneza"

A.) Crearea Spațiului și a Vieții (Hexaimeronul)

Momentul	Arhetipul	Referatul biblic
Ziua I	- ideea cosmologică (incluzînd ideile Logosului creator și a Logosului întrupat, precum și ideea angelologică *))	Geneza 1, 1-5
Ziua II	- ideea uraniană - ideea acvatică	Geneza 1, 6-8
Ziua III	- ideea telurică (incluzînd vectorul htonic) - ideea vegetală (incluzînd aspectul fertilității)	Geneza 1, 9-13
Ziua IV	- ideea astrală (incluzînd ideea sunetului etern și a armoniei cerești) - ideea solară - ideea lunară	Geneza 1, 14-19
Ziua V	- ideea proliferării vieții (în mediile acvatic și atmosferic)	Geneza 1, 20-23
Ziua VI	- ideea proliferării vieții (în mediul telluric) - ideea antropologică - ideea edenică - ideea morală fundamentală (Legea eternă: "din pomul cunoștinței binelui și răului să nu mănînci, căci, în ziua cînd vei mînca din el, vei muri negreșit!")	Geneza 1, 24-31; 2, 5-25.

*) deși heruvimii sînt menționați explicit doar după Hexameiron și după căderea în păcat (Gen. 3, 24), crearea îngerilor (a lumii nevăzute) a fost localizată înainte de ziua IV (Iov 38, 7), mai precis înainte de apariția lumii materiale (cf. Sf. Ioan Damaschin) - deci o dată cu cerul, în ziua I; de asemenea, crearea îngerilor include și apariția muzicii cerești - "Musica caelestis".

II Modelul cosmologic biblic descris în Pentateuhul lui Moise - cartea întîia "Geneza" (continuare)

B.) Ziua Domnului

Momentul	Arhetipul	Referatul biblic
Ziua VII	- ideea sabatică - ideea liturgică (inclusiv cea euharistică)	Geneza 2,2-3

C.) Crearea Timpului

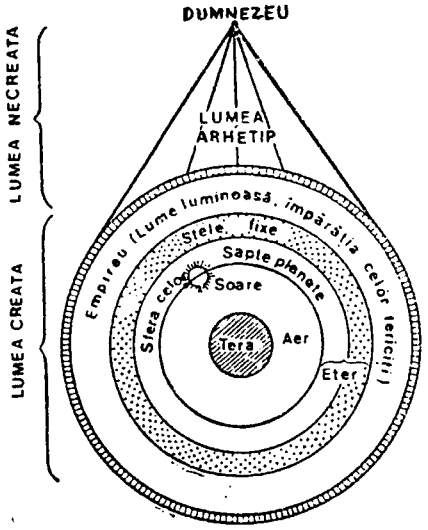
Momentul	Arhetipul	Referatul biblic
Căderea proto-părinților în păcat	- ideea demonologică (inclusiv cea a proliferării răului în lume, legată de simbolistica "șarpelui" și a "mîndriei luciferice") - ideea Paradisului pierdut (legată de nostalgia nemuririi, a atemporalității "armoniei eterne") - ideea angheleologică în formă explicită (ideea heruvimică) - ideea mesianico-hristologică	Geneza 3,1-24

D.) Potopul

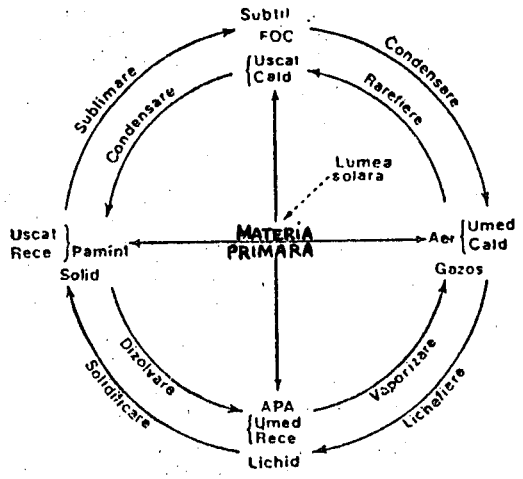
Momentul	Arhetipul	Referatul biblic
"Stricarea" pămîntului prin proliferarea răului	- ideea eshatologică (apocaliptică) - ideea soteriologică (centrată pe motivul "renașterii prin purificare") - ideea semiologică ("curcubeul" ca simbol al Legămîntului)	Geneza, cap. 6-9

III Model cosmogonic (în concepția gnostică)

(cf. H. Leisegang, "La gnose", Paris, Payot, 1951)



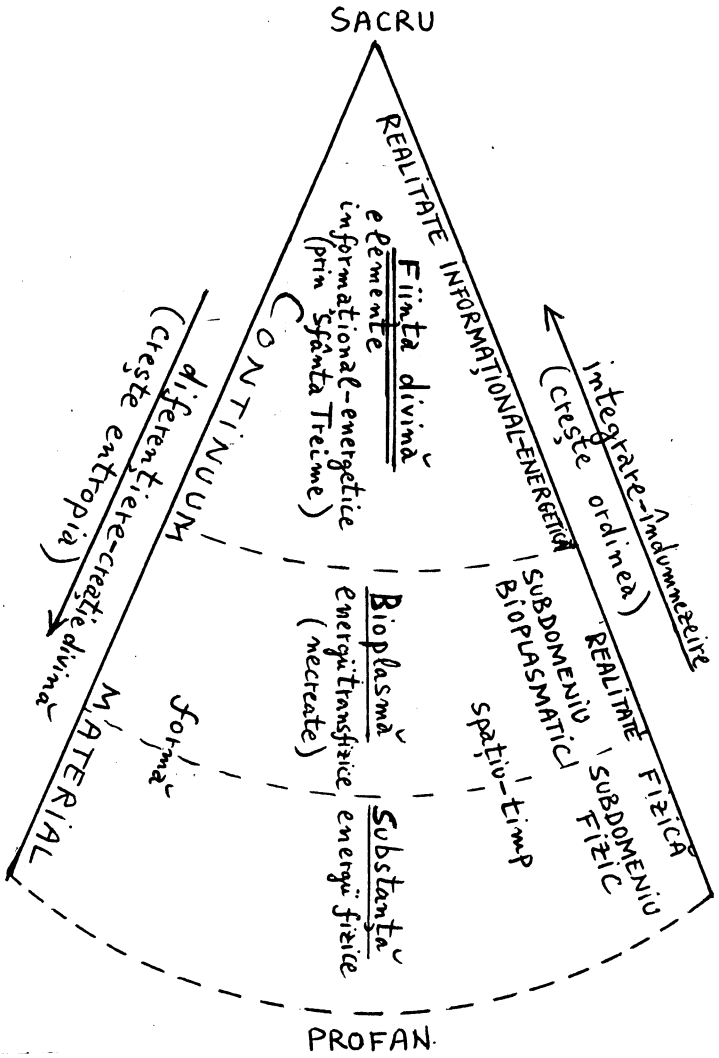
"Tetrasomia" elină (cele patru elemente-stări materiale)



(cf. Serge Hutin, "L'alchimie", Paris, Presses Universitaires de France, 1987)

IV Modelul cosmogonic (ipoteza Hubble-Lemaître-Gamow)

(cf. Adrian Păstrut - "De la normal la paranormal", Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991)

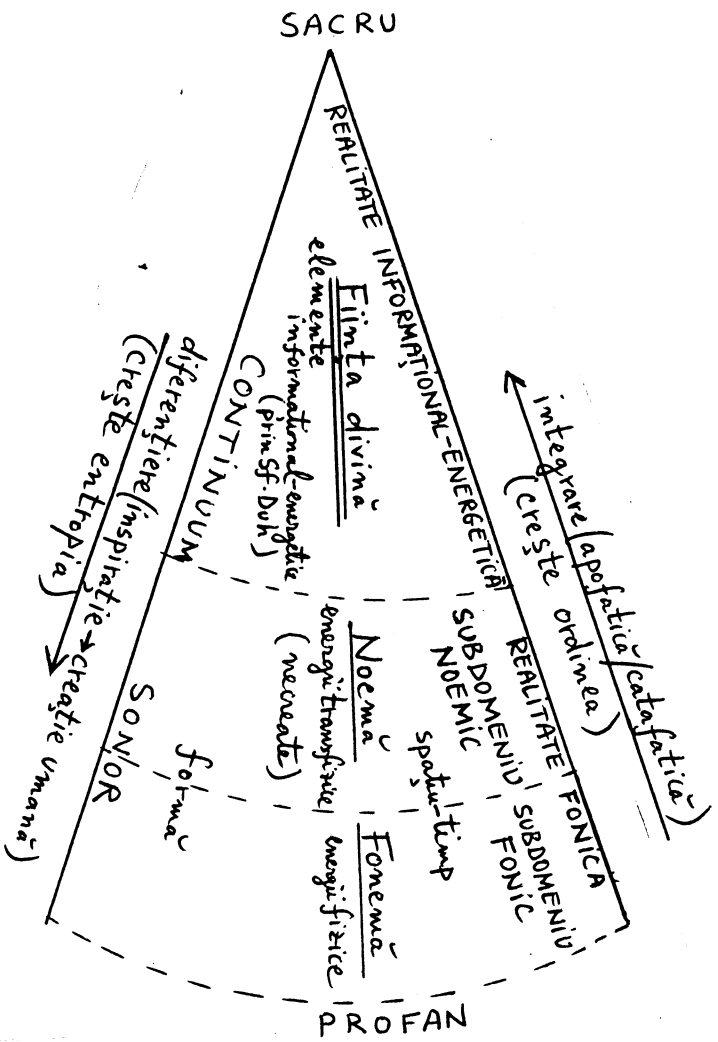


Propagarea undelor informațional-energetice ale "diapazonului" divin - transcendența fenomenului cosmogonic.

"Tu, Zarathustra, vrut-ai să vezi adîncul și stră-adîncul fiecărui lucru. Trebuie, deci, să te ridici deasupra ta însuți, mai înainte și mai sus, pînă cînd vei vedea mai jos de tine însuți stelele tale."

Friedrich Nietzsche (1844-1900), "Așa grăit-a Zarathustra" (Partea a III-a, cap. "Călătorul")

V Model cosmofonic generator



Propagarea undelor informațional-energetice în procesul anamorfotic specific fenomenului creației muzicale (cf. schemei "diapazonului" divin)

VI Funcțiile muzicii în filosofia antichității greco-romane

(după Rudolf Schäfke – "Geschichte der Musikästhetik in Umrissen", Berlin, 1934)

α) Funcțiile armonice fundamentale

Musica caelestis = Muzica ca "armonie a sferelor" (ἁρμονία)

- A.) Musica mundana (ἁρμονία τοῦ κόσμου)
- B.) Musica humana (ἁρμονία τῆς ψυχῆς)
- C.) Musica instrumentalis (ἁρμονία ἐν ὀργάνοις)

A + B = Musica naturalis (ἁρμονία φυσικόν) ↓ C = Musica artificialis

β) Categoriile (disciplinele) muzicologice corespunzătoare acestor funcții

- A.) ὑλικόν = Studiul materialului teoretic (Melodica)
  - a.) φθόγγος, τὸ ἡρμοσμένον (Tonul) = Armonica
  - b.) χρόνος, ρύθμός (Ritmul) = Ritmica
  - c.) γράμμα ἢ συλλαβη, τὸ λεγόμενον, λόγος, λέξις (Cuvîntul) = Metrica

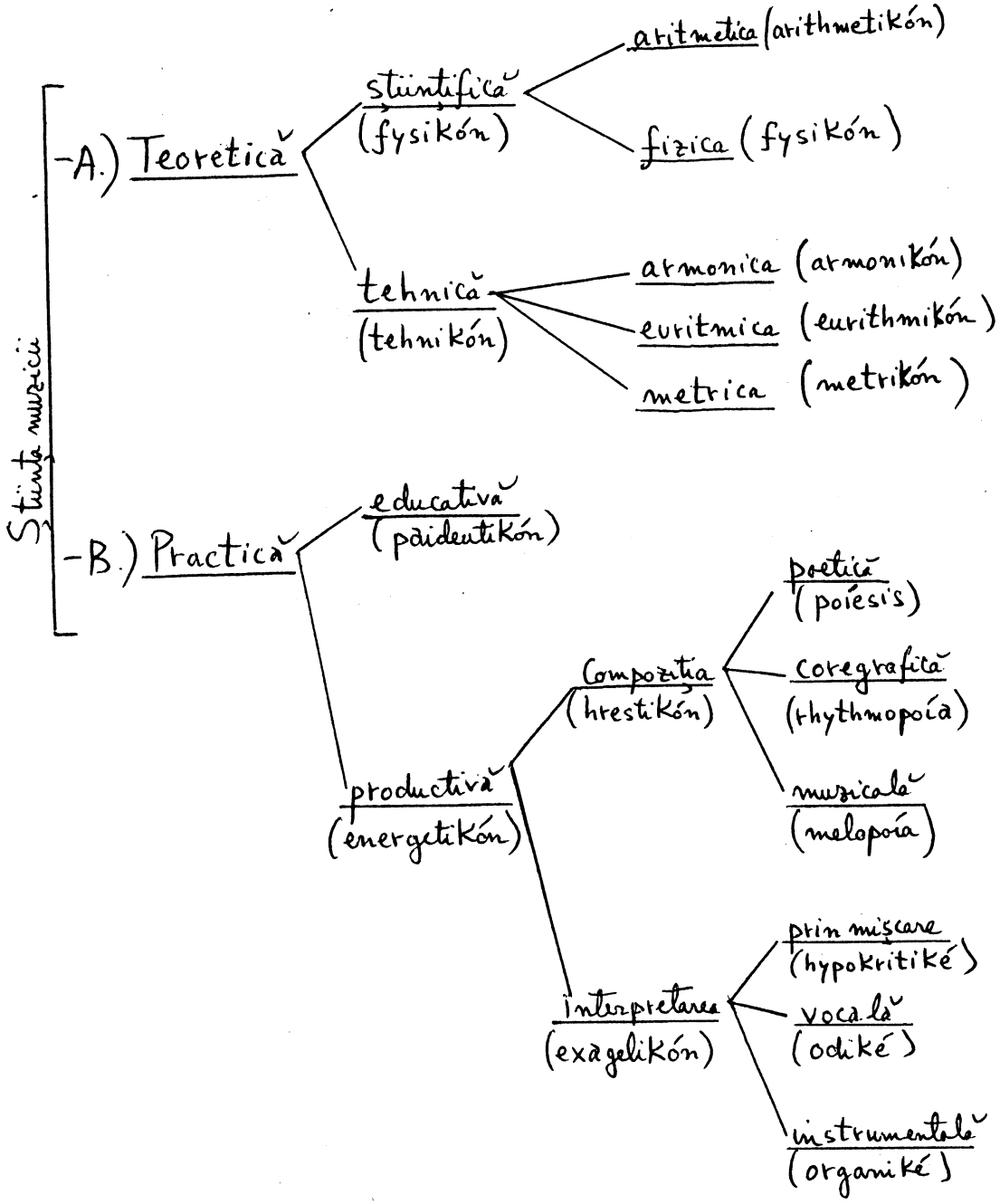
  (a + b + c = μέλος τέλειον = Melodica)

- B.) ἀπεργαστικόν, ἐνεργητικόν – χρηστικόν = Studiul practic al creației productive, al compoziției muzicale (Hristica)
  - a.) μελοποία = Melopoetica
    - 1.) λῆψις
    - 2.) μῖξις
    - 3.) χρῆσις
  - b.) ῥυθμοποία = Ritmopoetica
  - c.) ποίησις = Poetica

- C.) ἐξαγγελτικόν, ἑρμηνευτικόν = Studiul creației reproductive, interpretative (Hermeneutica)
  - a.) ὀργανικόν (Instrument) = Interpretarea instrumentală
  - b.) ᾠδικόν (Voce) = Interpretarea vocală
  - c.) ὑποκριτικόν (Reprezentare corporală) = Interpretarea teatrală și coregrafică

VII Funcțiile muzicii în viziunea lui Aristoxenos - sec. IV î. Hr.

(după P. Marquard - "Die harmonischen Fragmente des Aristoxenos", 1868)



VIII Functiile muzicii în concepția scolastică a evului mediu apusean

- A.) Musica caelestis
  (ca model al "armoniei eterne" la Cassiodor)

↓

- B.) Musica mundana

a.) clasificare după factura sonoră
- Musica monodica (simplex vel civilis)
- Musica polifonica (composita vel regularis vel canonica)

b.) clasificare conformă concepției asupra consonanțelor (implicând și cromatizările)
- Musica vera et necessaria (diatonică)
- Musica ficta (cromatică)

c.) clasificare după genuri și norme tipologice obiective
- Musica harmonica (vocală)
- Musica organica (instrumentală-suflători)
- Musica ritmica (instrumentală-percuție și corzi)

Încadrarea muzicii în sfera celor șapte arte liberale, cuprinzând
- Trivium (arte retorice): gramatica, dialectica (logica) și retorica
- Quadrivium (arte matematice): aritmetica, geometria, muzica și astronomia

IX Repere în procesul de cristalizare a Concepției fenomenologice în muzică (ideea cosmoetică)

a.) Antichitatea elină (sec. VI - I î. Hr.)

- sec. VI î.Hr. – Școala pitagoreică (canonică), prin Concepția noetică (a "simbolismului numeric") și prin teoria ethosului – cu aplicații în etică, pedagogie, estetică (Heraclit, Platon, Aristotel, Plotin), politică (Platon) și medicină (Hippocrat) – fundamentează rațional latura speculativă a fenomenologiei muzicii;
- sec. VI-V î.Hr. – Democrit și Anaxagora reliefează principiul anamorfozei (ca "regenerare");
- sec. V î.Hr. – sofiștii și Socrate pun în evidență frumusețea "euritmiei" (εὐρύθμον πρῶς τον χρόμενον) și a "fantasticului" (τὸ φανταστικόν) în artă;
- sec. IV î.Hr. – Aristoxenos din Tarent – prin delimitarea esthesis-ului (αἰσθήσις) de noesis (νόησις) – fundamentează latura senzorială (aperceptivă) a fenomenologiei muzicii;
- sec. IV î.Hr. – epicurienii exacerbează – în sens hedonist – senzorialul sonor, ca funcție unică a muzicii; ei neagă conceptia noetică și teoria "ethosului";
- sec. II î.Hr. – sceptici dau o conotație negativă "fantasticului sonor" inclusiv teoriei cosmologice a sunetului (Sextus Empiricus scrie "Împotriva muzicienilor");
- sec. II - I î.Hr. – stoicii și Cicero includ muzica și pictura în artele "de agrement", alături de cele "vulgare" (meseriile manuale) și de cele "educative" (enciclice sau liberale – având ca scop virtutea);
- sec. I î.Hr. – alte clasificări:
  - arte: abstracte (filosofia, poetica, muzica, geometria, astronomia); manuale (meșteșugurile)
  - arte: practice (productive – meșteșugurile); teoretice: poietice (filosofie, literatura); peripoietice (muzica și dansul)

X Repere în procesul de cristalizare a conceptiei fenomenologice în muzică (ideea cosmonoetică)

b.) Epoca ecumenismului patristic (sec. IV - VIII d.Hr.)

- sec. IV d.Hr. - Sf. Niceta de Remesiana compune imnul ecumenicității patristice, "Te Deum laudamus" și scrie tratatele fundamentale "De psalmodiae bono" și "De vigiliis servorum Dei";
  - Fer. Augustin scrie tratatul "De musica", în care dezvoltă teoria ritmului în baza conceptului "egalității numerice ("aequalitas numerosa");
- sec. V - Dionisie Pseudo-Areopagitul dezvoltă - în tratatele sale "Mystica Theologia" și "De divinis nominibus" - ideile frumosului teistic absolut (hypérkalon), universal (pánkalon), sub forma armoniei și strălucirii (euharmostía kai aglaía, consonantia et claritas), ca "frumusețe arhetipală" (to arhètypon Kallos);
- sec. VI - Boethius (în tratatul "De institutione musica") propune clasificarea optimă: Musica Mundana (cosmică), Humana (vocală) și Instrumentalis ("ad imitationem musicae mundanae"); reformulează, în spiritul clasic, teoria modală (utilizând "modi" în loc de "tropi") și definește funcția anamorfotică a muzicii ("când ne dăm seama, cu ajutorul a ceea ce e unit și potrivit convenabil în noi înșine, de ceea ce - în sunete - e unit și potrivit convenabil, bucurându-ne de aceasta, aflăm că sîntem alcătuiți în același fel");
- sec. VI - Cassiodorus (în tratatul "Expositio in Psalterium") dezvoltă ideea "armoniei eterne" în "raport reciproc" ("sibi congruentium") și aprofundează teoria modală în sens consonant ("consonantibus choris");
- sec. VI-VII - Isidor de Sevilla continuă ideea cosmofonică a artelor "ce se toarnă după o modulație armonică" ("sub harmoniae modulatione");
  - Sf. Grigorie Dialogul (Papa Grigore cel Mare) realizează "Antifonarul" apusean;
- sec. VIII - Sf. Ioan Damaschin realizează "Octoihul" ("ὀκτώ ἦχος") răsăritean și insistă - în tratatul "De imaginibus oratio" - asupra ideii arhetipale (arhétypon, prototypon, typos) ca amprentă (homoíoma) a creației sugerate prin imaginea vie a sfintei icoane (eikón); această idee este continuată de Nichifor Patriarhul și de Theodor Studitul.

/.

XI Repere în procesul de cristalizare a conceptiei fenomenologice în muzică (ideea cosmonoetică)

c.) Evul mediu post-patristic (sec. IX - XV)

Premize dogmatice:

Scolastica medievală s-a dezvoltat în 3 direcții majore: realismul ("universalia ante rem"), nominalismul ("universalia post rem") și realismul moderat ("universalia in rem"). Filonul cosmonoetic a fost continuat de teologii realiști, în special de cei mistici, contemplativi (Bonaventura, Albert Magnus, Toma d'Aquino - în sec. XIII și Meister Eckhart - în sec. XIV). Sub presiunea acestor influențe, muzicologia apuseană va transmite ideea cosmonoetică prin următoarele personalități (ce au activat după sinoadele locale de la Tours/813 și Aachen/816 - prin ale căror canoane se recomandau ascetismul sonor și, respectiv, eufonia):

- sec. IX - Ioannes Scotus Eriugenă ("De divisione naturae" - ideea de "organum", cf. relațiilor și proporțiilor armonice), Odo de Cluny ("Dialogus de musica" - eufonia), Regino de Prüm ("De harmonica institutione" - caracterul revelat, transcendental al teoriei pitagoreice a cosmofoniei), Aurelianus de la Moûtiers-Saint-Jean ("Musicae disciplina" - muzica în macro- și în micro-cosmos);
- sec. X - Hucbald de Flandra (dezvoltă ideea de "organum", menționată anterior de Eriugenă);
- sec. XI - Guido d'Arezzo ("Micrologus" - imaginează sistemul solmizației celor 7 cicluri hexacordice constitutive și realizează procedeul mnemotehnic al "mâinii armonice");
- sec. XII - Ioannes Cotton ("Musica" - susține dreptul de a fi compozitor, de a crea în mod subiectiv, în raport cu armonia eternă obiectivă); Dominico Gondissalvi ("De divisione philosophie" - utilizarea mișcărilor sonore - "neumata" și a armoniilor în sens contemplativ), Ieronim de Moravia ("Tractus de musica" - definiția polisemantică a muzicii), Bernard de Clairvaux ("Sermones in Cantica canticorum" - armonia și proporția numerică mistică a Universului - idee neoplatonică a întregii școli cisterciene); Léonin și Pérotin (ilustrează "Ars antiqua");
- sec. XIII - Adam de la Halle (continuă "Ars antiqua"), Philippe de Vitry (episcop ce inițiază mișcarea "Ars nova musicae", reformând ritmica prin includerea și a diviziunii binare), introducând noi procedee polifonice - "isorithmia" și "hoquetus");
- sec. XIV - Marchettus de Padova ("Lucidarium", "Pomerium" - teoretizează "Ars nova"), Guillaume de Machaut (sub influența nominaliștilor, continuă stilul "Ars nova", pregătind mutațiile laicizante ale Renașterii muzicale și Reforma), Jean de Muris ("Musica" - recomandă credință și prosenie, în spirit "Ars antiqua"), Iacob de Liège ["Speculum musicae"/"Oglinda muzicii" - diferențiază Musica Coelestis (mistică, eternă) de Musica Mundana (sensibilă, mobilă)];
- sec. XV - Adam de Fulda ("Musica" - în spirit "Ars antiqua", recomandă muzica latreutică și soteriologică, conformă proporțiilor numerice, cosmice exacte).

- NB - între sec. IX - XV muzica de factură bizantină (ortodoxă) a evoluat rectiliniu, fără mutații stilistice majore, în spiritul cosmofoniei tradiționale; din s. XII notația neumatică se cristalizează într-un sistem unitar; din sec. XIII se aplică ehurile toponimicile vechilor armonii elene și începe teoretizarea sistemelor sonore; în sec. XIV Ioan Kukuzeles aplică principiile "rotiței" și "arborelui ehurilor" - incluzând genurile diatonic și cromatic (ultimul dezvoltându-se din sec. XI); se disting compozitori profesioniști (maistores sau melurgi).

/.

XII Repere în procesul de cristalizare a concepției fenomenologice în muzică (ideea cosmonoetică)

d.) Epoca modernă (sec. XV - XVIII)

Premise:

Sub impulsul ideilor filosofice umaniste ale Renașterii (ce au impus reiterarea principiilor păgâne ale anticilității și - implicit - laicizarea artei), concepția noetică în muzică este supusă "invaziei" profanului, prin introducerea unor forme folclorice nereligioase (ballata, rondellus, virelai, caccia, etc.) și a textelor culte laice în "metru antic" (Petrarca, Tasso, reprezentanții Pleiadei), ce au determinat sintetizarea unor noi genuri muzicale vocale (madrigalul și chansonul, în paralel cu missa și motetul religios) și scenice (opera, apărută în cadrul "Cameratei florentine" sub influența tragediei antice). Textura sonoră eminamente polifonică (conform normelor școlii "Ars nova" - până în sec. XVI) este supusă unor modificări radicale, prin reorientarea fluxului muzical din planul orizontal/modal în cel vertical/armonic (primitiv tonal) - proces catalizat și de perfecționarea instrumentelor de acompaniament (lăută, clavecin, orgă de tip "pozitiv"), ce au determinat (alături de instrumente de suflat și de coarde) translarea polifoniei vocale în spațiul instrumental și simplificarea acesteia în direcția omofonizării discursului muzical, cu consecințe majore și în planul formelor și genurilor specifice stilurilor epocii: Barocul (între sec. XVI și prima jum. a sec. XVIII) și Clasicismul (1750-1830) - în cadrul iluminismului. Influența concepției cosmonoetice a fost esențială în definirea sistemului tonal (bazat pe raporturile necesare dintre sunetele succesive sau simultane, exprimând primatul acordului față de sunet), prin conținuturile următoarelor personalități:

- sec. XV - prefigurări la Leon Battista Alberti ["De re aedificatoria" - frumosul imuabil în proporțiile aritmetice ($m=\frac{a+b}{2}$), geometrice ($m=\sqrt{ab}$) și muzicale ($\frac{a}{b}=\frac{m-a}{b-m}$, adică "Sectio aurea")] și Nicolaus Cusanus ("De visione Dei" - frumusețea absolută a armoniei divine; "De ludo globi" - ideile "forma praeconcepta", "unitas in pluralitate", "debite proportiones");
- sec. XVI - Paracelsus ("Mysterium magnum" - armonia secretă a celor trei lumi: arhetipul divin, macrocosmul naturii și microcosmul uman), Luca Paciolli ("Divina Proportione" - templele antice erau construite după proporțiile divine ale corpului omenesc), Giordano Bruno - cercul ca figură perfectă, conform teoriei lui Dionisie Pseudo-Areopagitul, în "De Sferis"; (artă ca "multiplex" a Universului infinit și armonios - conform filosofiei naturale a lui Paracelsus), Giuseppe Zarlino ("Institutioni harmoniche" - susține poziția estetică rațională; propune un nou sistem natural, bazat pe cvinte perfecte și terțe mari), Glareanus ("Dodekachordon" realizează cea mai complexă codificare a sistemului modal medieval), Sebastiano Serlio (exponent al manierismului mistic în arhitectură), Francesco di Giorgio (exponent al antropomorfismului arhitectonic); Vincenzo Galilei ("Dialogo" - teoria ethosului)
- sec. XVII - Johannes Kepler ("Harmonices mundi", 1616), Martin Mersenne ("Harmonie universelle", 1627 - cercetează spectrul armonic sonor și problema temperării), Andreas Werckmeister (realizează un sistem de temperare a sunetelor), René Descartes ("Compendium musicae" - problema percepției subiective, relative), Baruch Spinoza (susține esența subiectivă a frumuseții), Gottfried W. Leibniz ("Monadologie" - armonia ca legătură pre-existentă și necesară între "monadele" ce compun sufletul);
- sec. XVIII - Jean-Philippe Rameau ("Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels" - octava), Johann Elert Bode (autor, împreună cu Titius, a legii ce permite calcularea aproximativă a distanțelor dintre planete sistemului nostru și Soare), J. G. Neidhart ("Die leichteste und die leichtertе Temperatur des Klavichords"), W. Holder ("A Treatise of the Natural Grounds and Principles of Harmony"), J. S. Bach (compune "Die wohltemperierte Klavier").

- NB - În răsăritul Europei, după căderea Constantinopolului, cultura bizantină supraviețuiește în țările ortodoxe și în special în Țările Române (un centru important fiind Mănăstirea Putna, înființată în 1466, de domnitorul Ștefan cel Mare). Chiar dacă, în general, modificările stilistice nu sunt fundamentale, în sec. XVI - XVII a apărut un fenomen de exacerbare a ornamentelor (sub influența culturii otomane). În sec. XVIII, Petru Lampadarie Peloponesius inițiază acțiunea de purificare a melosului, anticipând Reforma hrysantică de la înc. sec. XIX.

/.

XIII Repere în procesul de cristalizare a conceptiei fenomenologice în muzică (ideea cosmonetică)

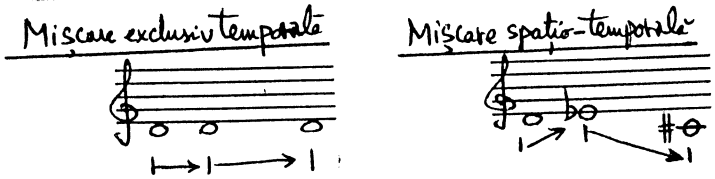
e.) Epoca contemporană (sec. XIX - XX)

- influențe iluministe – în special cele legate de romantismul german (sec. XIX): Fichte, Schelling, Schiller, Goethe, Kant, Wolf, Baumgarten, Hegel ("Fenomenologia spiritului");
- influențe ale transcendentalismului american (sec. XIX): Emerson, Thoreau, Fuller, Dwight, Curtis – sublimate în muzica genialului Charles Ives;
- reforma muzicii bizantine, inițiată la începutul sec. XIX de Hrysant de Madytos, Hurmuz Hartofilax și Grigorie Levitul;
- contribuțiile importante ale Școlii de la Solesmes (formate în sec. XIX, în cadrul Ordinului Benedictin), în direcția restaurării cântului gregorian tradițional, sub coordonarea călugărilor Dom Joseph Pothier și Dom André Mocquereau;
- formularea principiilor de bază ale fenomenologiei contemporane (în general) în opera lui Edmund Husserl (1858-1938), care tratează (în "Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstsein") și aspecte ale funcționalității sonore, în special în domeniul melodicii;
- alți fenomenologi contemporani: Martin Heidegger, J.-P. Sartre, Hans-Urs von Balthasar, Carl Gustav Jung, M. Scheler, E. Fink, R. Ingarten, M. Dufrenne, L. Landgrebe, M. Farber, H. Bergson, Nae Ionescu, Mircea Eliade, Dumitru Stăniloae, Constantin Noica (au aplicat fenomenologia în diferite direcții ale științelor umaniste);
- exponenți ai fenomenologiei muzicii: M. Geiger, N. Hartmann, Th. Adorno, Ernest Ansermet, Sergiu Celibidache, G. Adler, A. Daniélou, A. Moles, U. Ecco, Y.-M. Piguet, H. Metsmann, B. de Schloezer, Ernst Kurth (energetismul), Siegfried Karg-Elert (polarism geometric, de tip anamorfotic), Carl Dahlhaus (fenomenologia sistemului tonal), Corneliu Cesar (aspectele sonologice), L. Rusu, Gh. Firca, C. Bugeanu, etc.;
- reiterarea cosmonetică antică: R. Schäfke, H. Pfrogner, R. Haase, Hans Kayser ("Die Harmonie der Welt"), H. Kretschmer (hermeneutică), G. di Santillana (cosmologie), Victor Giuleanu (teoria arhetipală a muzicii – cu aplicație și în muzica bizantină);
- stilistica fenomenologică: Riemann, D. Cuclin, P. Bentoiu;
- auto-analiza fenomenologică: Debussy, Stravinski, Schönberg, Webern, Honegger, Messiaen, Prokofiev, Boulez, Xenakis, N. Brăndup, St. Niculescu, etc.

XIV Problema spațio-temporalității în lumina fenomenologiei muzicii (1)

(după Sergiu Celibidache - Cursurile de la München, 1981)

Toate fenomenele muzicale au o desfășurare spațio-temporală de natură tridimensională:



Fiecare sunet reprezintă — prin structura sa armonică bazată pe gravitație — un sistem solar, în relații mai apropiate sau mai depărtate cu alte sunete/sisteme solare.

Octava este un interval uman, dar și cosmic (prin acest interval tensiunea este resolvată) și reprezintă cel mai important sistem de referință (deoarece orice mișcare în spațiu este finalmente reductibilă la octavă).

Cvinta este elementul cel mai opus, iar ciclul cvintelor constituie un alt sistem referențial (la fel de important pentru că este opus), având caracter generator.

În perspectiva hermeneuticii sonore (implicând "aducerea celui care creează în starea celui care a creat", în conformitate cu principiile teologiei protestante sentimentaliste, expuse de scriitorul mistic german Friedrich Schleiermacher în "Reden über die Religion"), se pot stabili următoarele asociații diastematico-filosofice:

- Cvinta ascendentă (extrovertită) mă proiectează în viitor;
- Cvarta ascendentă (extrovertită) îmi regăsește, în viitor, trecutul;
- Cvinta descendentă (introvertită) produce întoarcerea în mine;
- Cvarta descendentă (introvertită) are ca efect întoarcerea în viitor, de aceea induce sentimentul de "speranță".

1.

XV Problema spațio-temporalității în lumina fenomenologiei muzicii - Continuare (2)

Intervalele reflectă astfel o complexitate semantică inaccesibilă cuvintelor - fapt ce explică de ce muzica nu poate fi legată de cuvinte. Practic, intervalul muzical este singurul fenomen unde există un sistem referențial autentic.

Între două sisteme referențiale se pot stabili relații de identitate și, respectiv, de diferențiere, ce se echilibrează la nivelul entropiilor progresive (marcând tendința naturală spre dispariție a universului sonor) și negative (ce susțin universul - sensul termenului fiind similar apofatismului, adică cunoașterii teologice negative, specifice Ortodoxiei și bazate pe teza cognoscibilității energiilor necreate și incognoscibilității Ființei divine). Universul este finit, găurile negre ("black holes") fiind zone în care timpul este parcurs invers. Orice linie în univers este curbă - inclusiv sunetul, pe care omul "l-a furat" din cosmos și a început să-l diferențieze ritmic. Capacitatea creativă a muzicianului presupune existența posibilității de măsurare a evoluției procesului de expansiune sau de contracție sonoră. Acest "instrument de măsură" este nativ, el nu poate fi "însușit". Creând 2 sunete, omul poate câștiga dreptul de a tăsăine în timp - contrastul dintre cele 2 elemente aferindu-i posibilitatea de a se orienta după un sistem referențial inconștient, ce reflectă un proces de

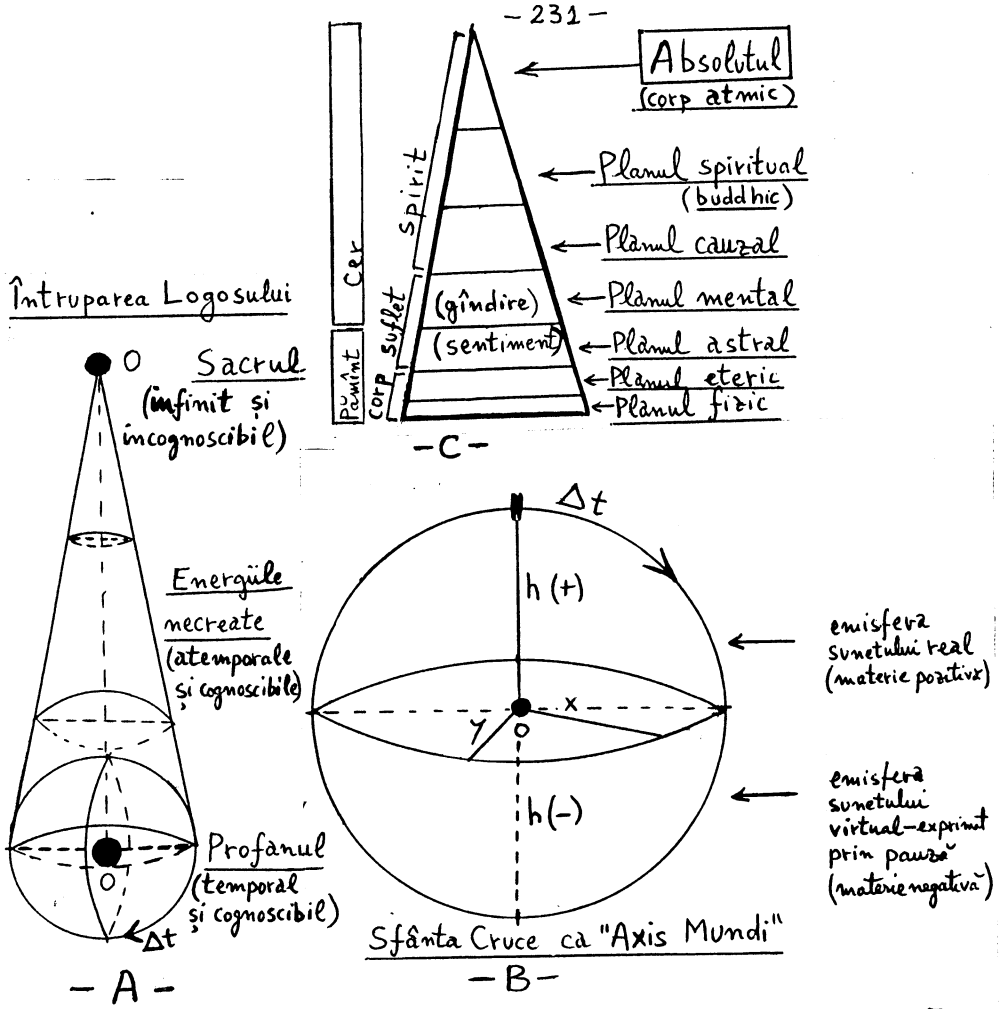
/.

XVI Problema spațio-temporalității în lumina fenomenologiei muzicii — continuare (3)

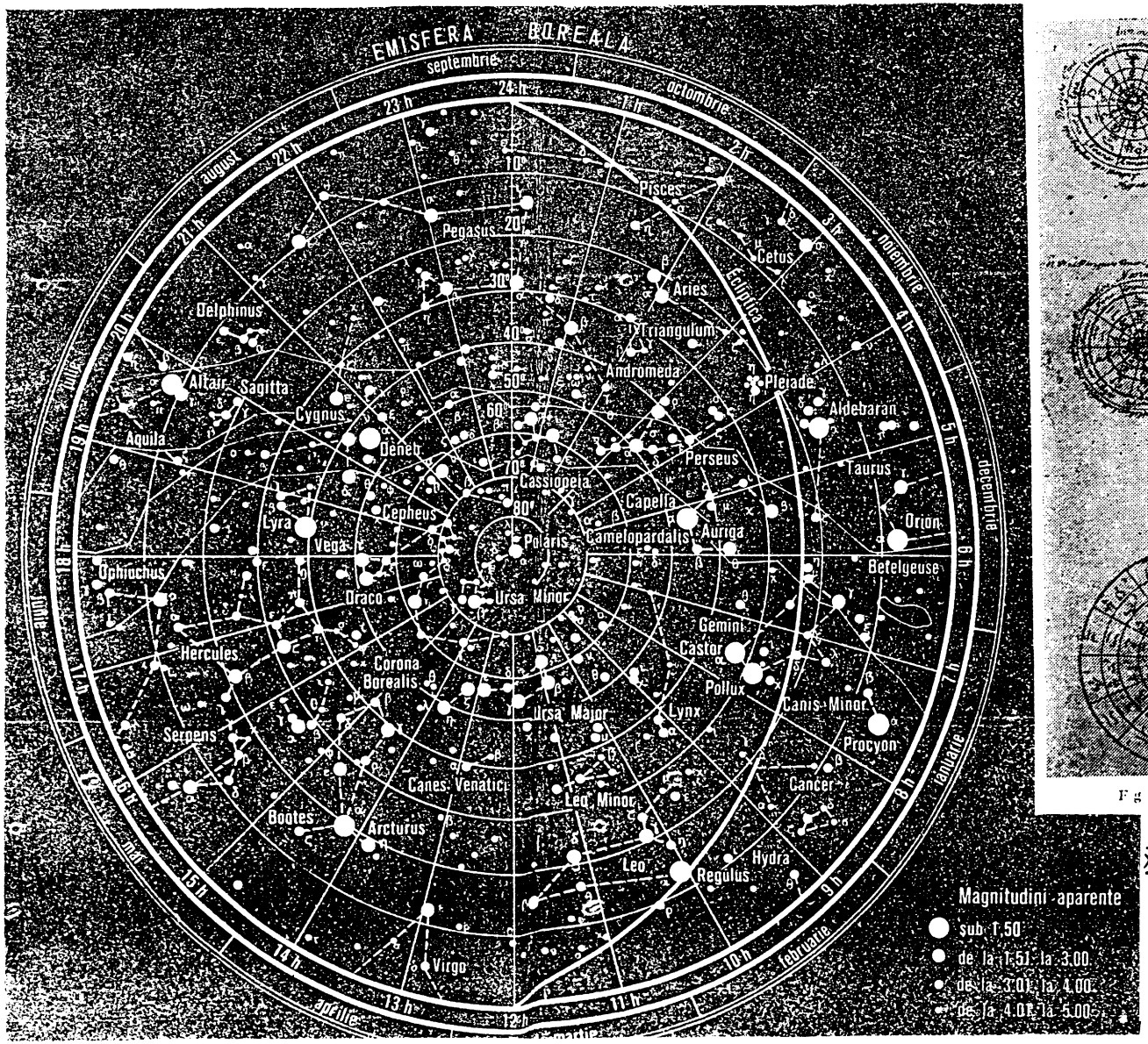
măsurate intelectuală raportată la un "punct de origine". Orice sistem referențial are - și poate deveni, la rîndul său - un "punct de origine". În cadrul fenomenului de percepție a muzicii, complicatele operații de calculare a relațiilor sonore spațio-temporale sînt reduse logaritmic în realitatea psiho-fizică (teză emisă și de Ernest Ansermet în lucrarea "Les fondements de la musique dans la conscience humaine", Neuchatel, 1961).

Muzica este o transcendere a gîndirii (muzica ne este "străină", ea este "adevărată" — și acest lucru ne leagă), o transcendere a valorilor mici în valori cît mai mari — deci ea nu e existență, ci devenire, implicînd finalmente unitatea obiectului și subiectului sonor.

Prima tentativă în sistemul de însușire este plasarea ritmică, urmată de identificarea melodică și de dubla apartenență a fenomenelor sonore în plan uman și în plan cosmic (sistemul referențial comun fiind octava). Intervalul de cvintă constituie opoziția cea mai solidă la echilibrul octaviant, deoarece el apare în raportul 2/3, format din singurele numere ireductibile. Astfel, esențial este faptul că, înainte de a ajunge la triton (interval generat după 6 pași egali în ciclul cvintelor), apare cvarta — care este primul element generator. Contrastul major se naște o dată cu apariția cvintei, acesta contribuind și la schimbarea sistemului referențial prin modulație (fenomen condiționat de neutralizarea primului centru tonal). Și acest proces se încadrează în legea generală a raportului dintre presiunea verticală (spațială) și cea orizontală (temporală) în faza noematică a muzicii.



XVII Crearea "macrocosmosului" sferei sonore [A] generate de "microcosmosul" punctului original (morfema notată cu O) prin cele 4 dimensiuni constitutive: trei dimensiuni spațiale – cuprinzînd coordonatele rectilinii (x = abcisa frecvențelor ; y = ordonata spectrelor armonice ce determină structurile timbrale) și înălțimea (h = volumul, intensitatea sonoră) – ce se proiectează în cea de a patra dimensiune – timpul (notat cu Δt) [B].



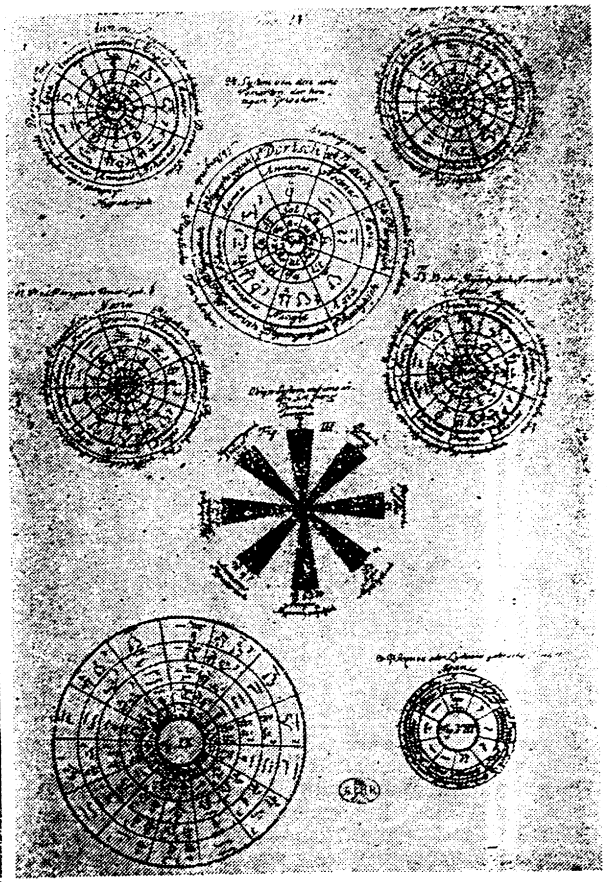
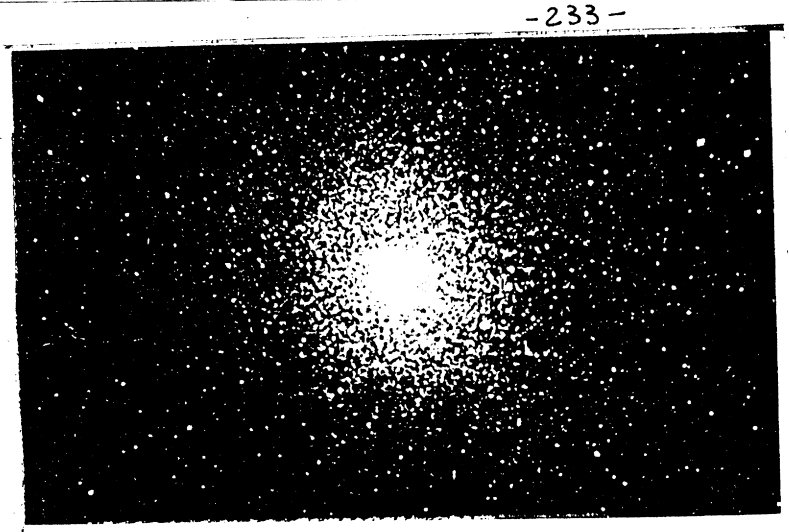


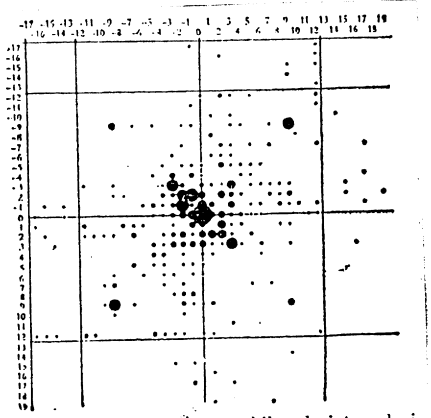
Fig 10 Roata giganților, Fr. I. Sulzer — Tabula IV

XVIII Armonia sferelor (1)

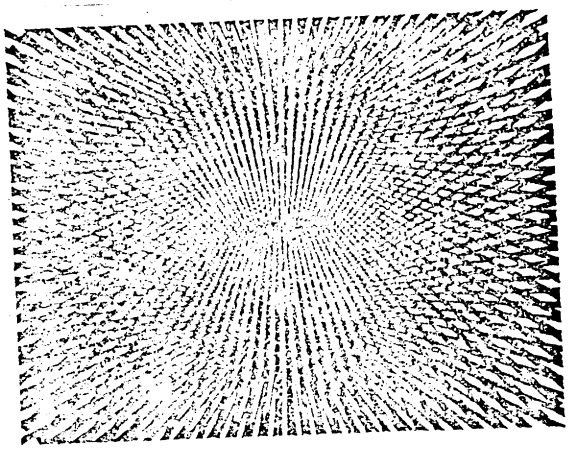
(Sunetul ca univers intermediar între macro- și micro-cosmos)



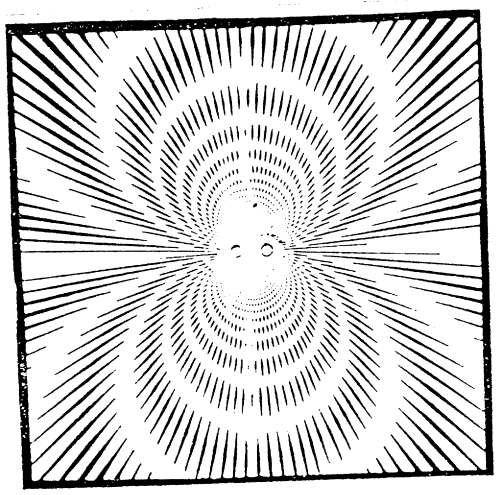
Roiul de stele globular M 13 din constelația Hercules



Matrice de tranziție a perechilor de intervaluri
Beethoven
cvartet de coarde op. 74 Es-Dur
(vioara I)



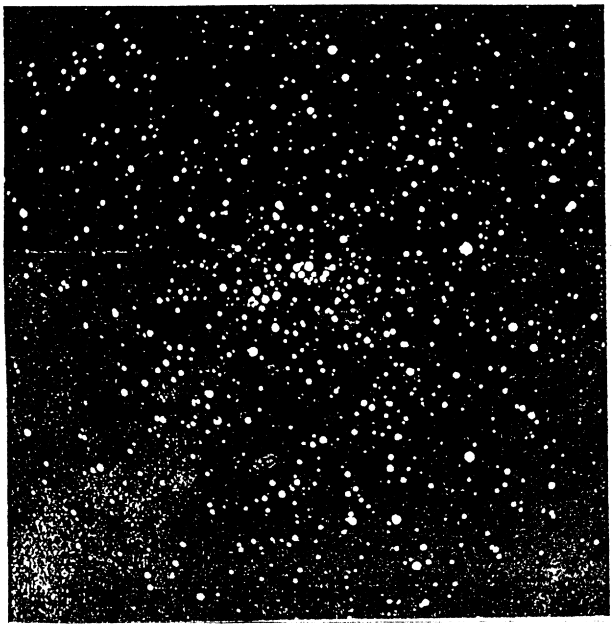
Fenomenul de moar, superstructură a unui sistem regulat

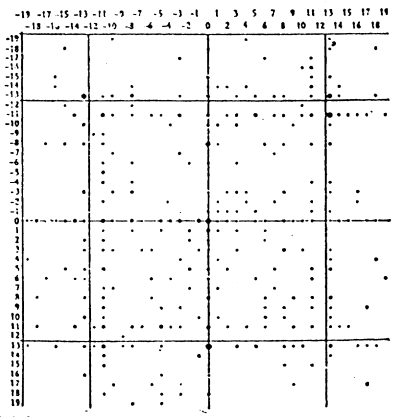


Aplicație grafică a principiilor de simetrie ale lui Birkhoff

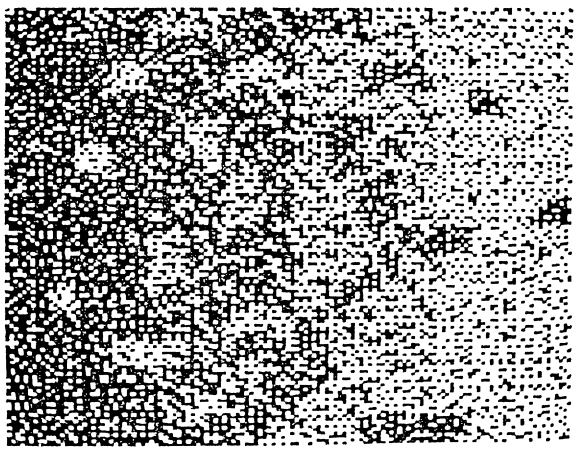
XIX Armonia sferelor (2)

Roiul de stele deschis NGC 869-864 din constelația Perseus

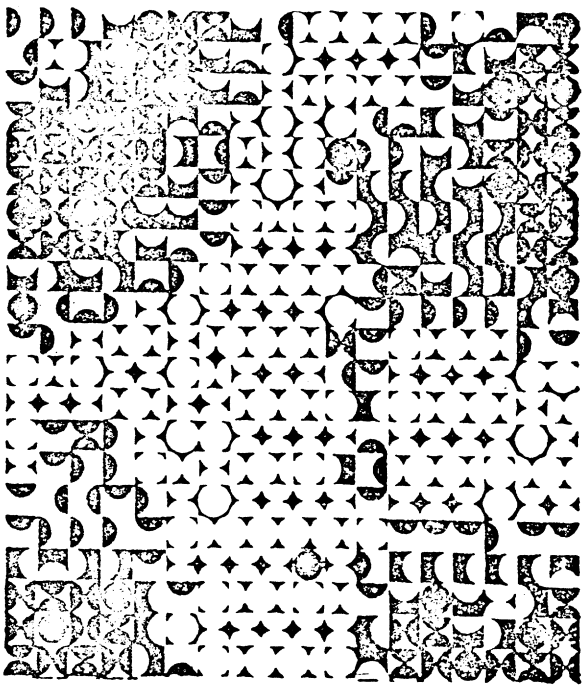




Matrice de tranziție a perechilor de intervaluri
Webern
Trio pentru coarde op. 20
(vioară)

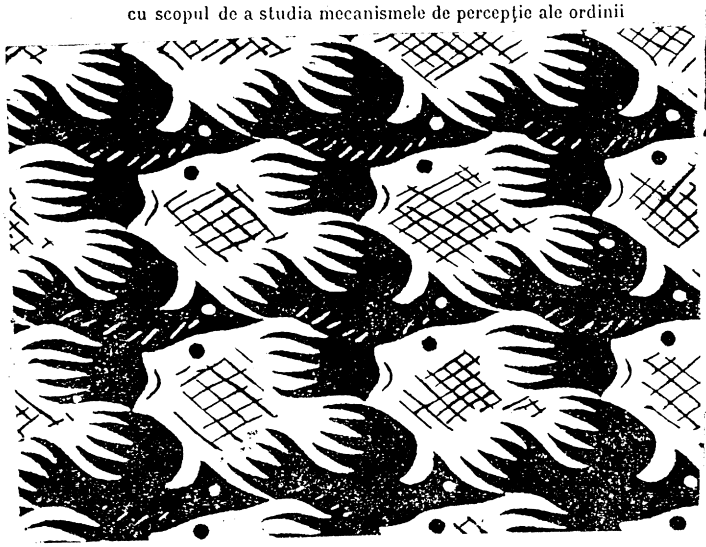


Iată, aici, în opoziție cu reprezentarea precedentă, o imagine construită cu ajutorul ordinatorului de K. O. Götz cu scopul de a studia mecanismele de percepție ale ordinii



Z. Sykora „Structură alb-negru"
(lucrare realizată cu ajutorul computerului)

XX Armonia sferelor (3)



M. Escher: "Pești/Păsări"



Galaxia M 51 din constelația Canes Venatici, prima galaxie spirală descoperită (C. Messier, 1773)

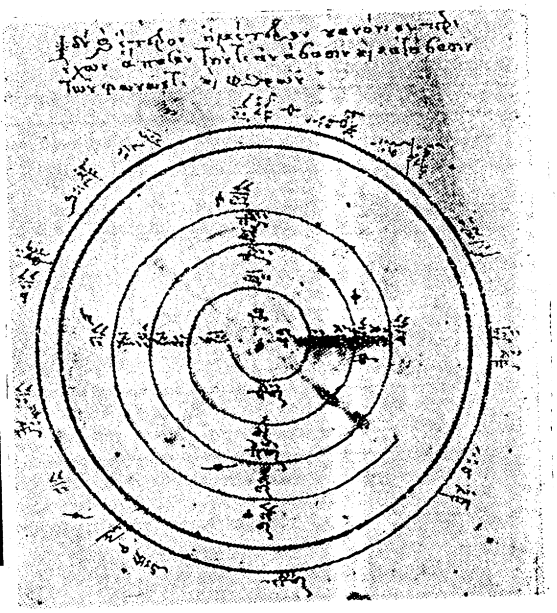
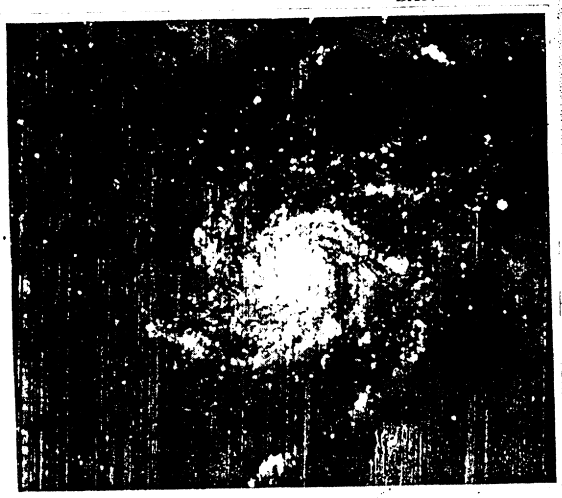
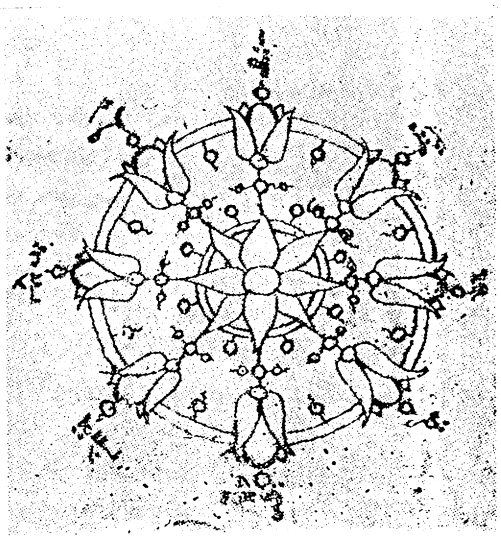
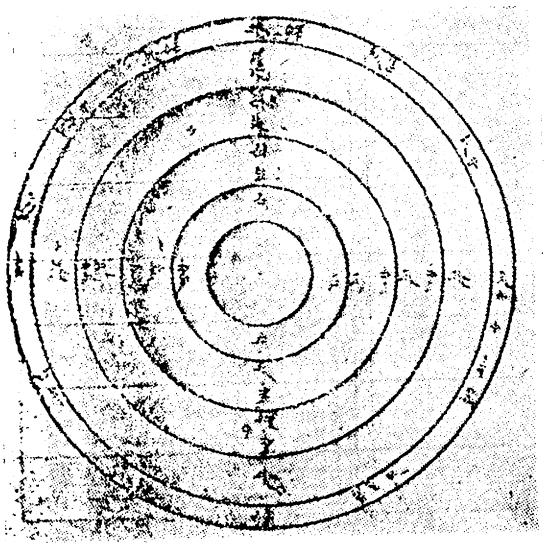


Fig. 24 *Roata glasurilor*, ms. gr. nr. 830, fol. 6v, BAR



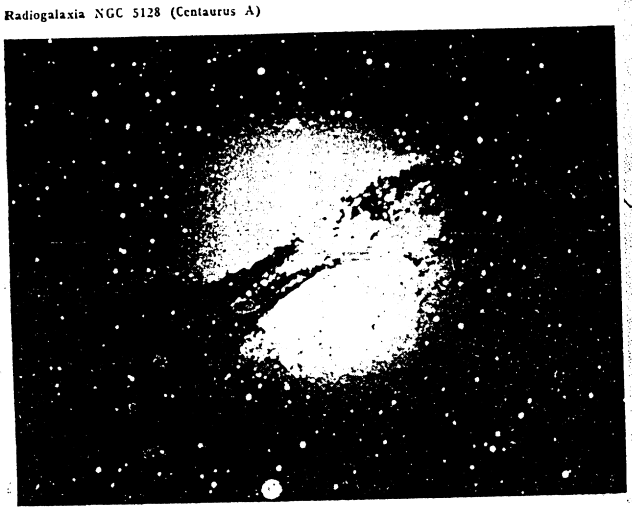
Galaxia spirală M 201 (NGC 5457) din constelația Ursa Major

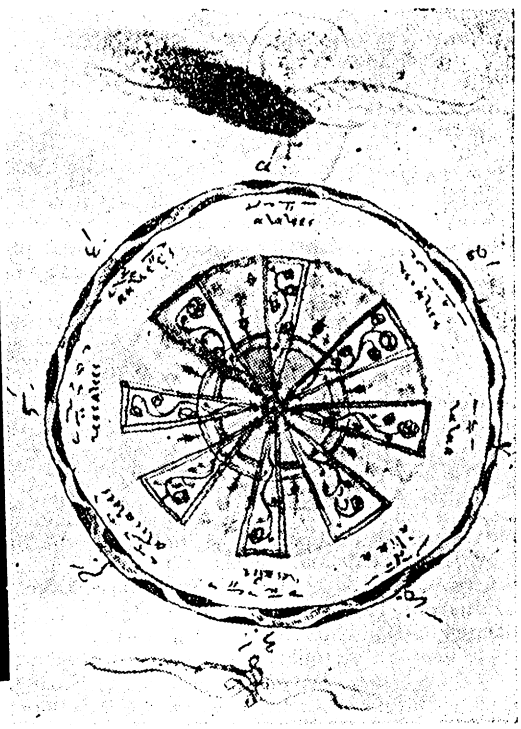




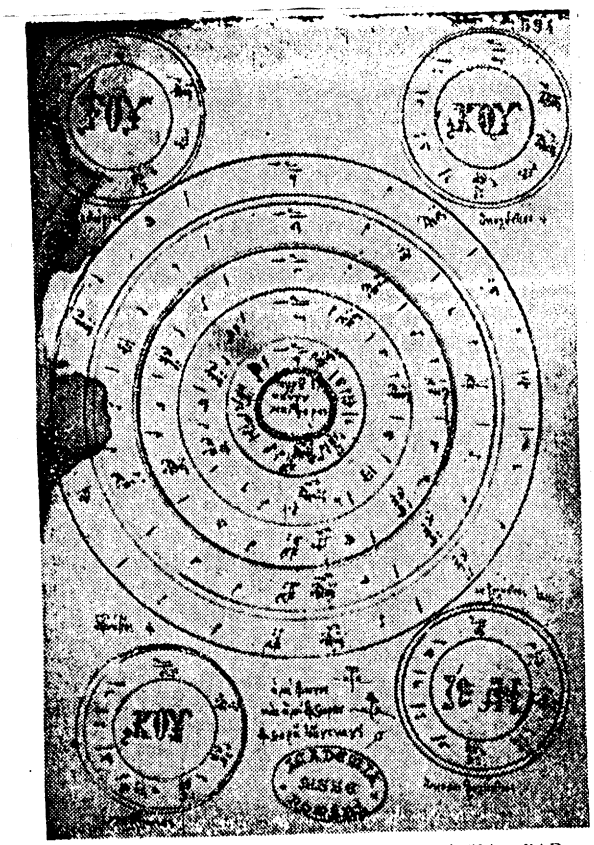
Roata glasurilor, ms. gr. nr. 1507, fol. 5 v, BAR

Radiogalaxia NGC 5128 (Centaurus A)





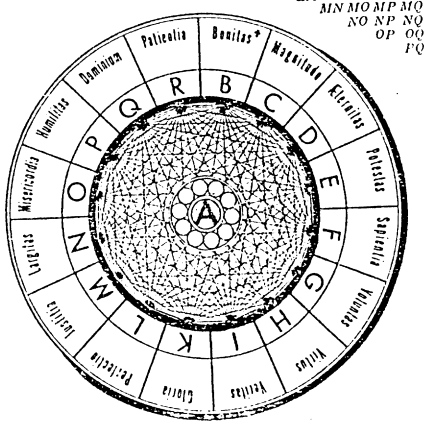
Roata glasurilor, ms. rom. nr. 3210, fol. 9 v, BAR



Roata glasurilor, ms. gr. nr. 867, fol. 594 r, BAR

„Mașina de gîndit din Laputa"
SWIFT, *Călătoriile lui Guliver.*

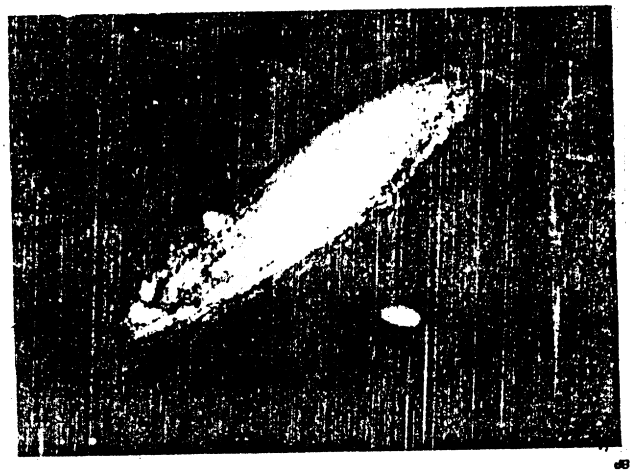
BC BD BE BF BG BH BI BK BL BM BN BO BP BQ BR
CD CE CF CG CH CI CK CL CM CN CO CP CQ CR
DE DF DG DH DI DK DL DM DN DO DP DQ DR
EF EG EH EI EK EL EM EN EO EP EQ ER
FG FH FI FK FL FM FN FO FP FQ FR
GH GI GK GL GM GN GO GP GQ GR
HI HK HL HM HN HO HP HQ HR
IK IL IM IN IO IP IQ IR
KL KM KN KO KP KQ KR
LM LN LO LP LQ LR
MN MO MP MQ MR
NO NP NQ NR
OP OQ OR
PQ PR
QR

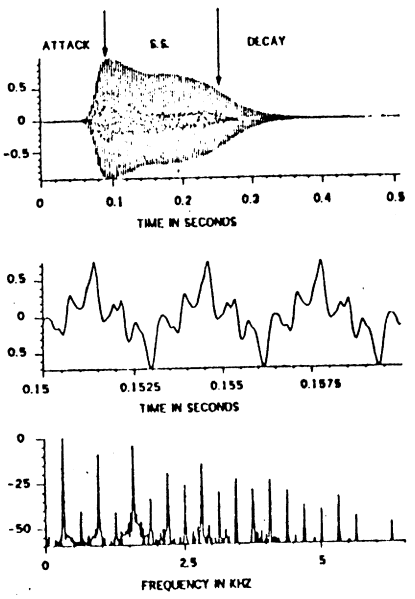


* Bunătate, mărinimie, eternitate, putere, înțelepciune, voință, virtute, glorie, perfecțiune, dreptate, dărnicie, îndurare, umilință, stăpînire, răbdare

XXII Armonia sferelor (5)

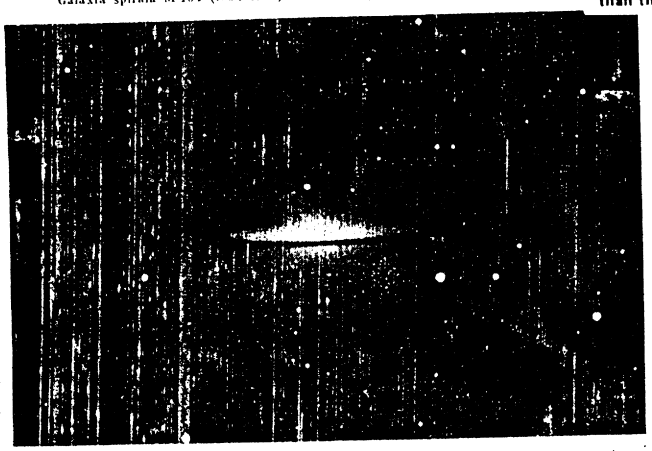
Galaxia spirală M 31 (NGC 224) — nebuloasa Andromeda

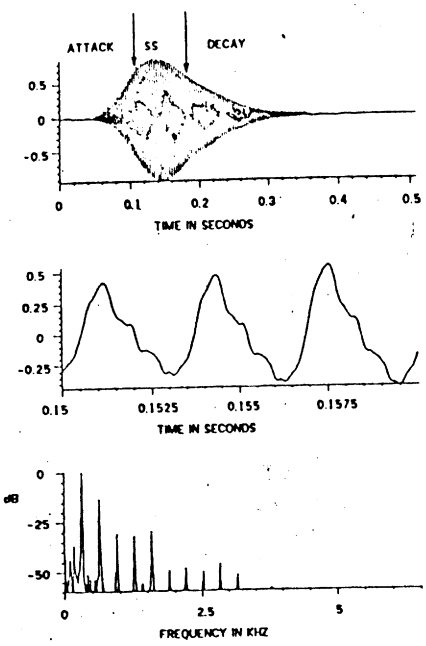




Example of an isolated clarinet tone. The upper plot shows the waveform of the entire note. The second plot shows a segment of the same waveform containing about three periods. The lower plot is the discrete Fourier transform of an 80-ms segment in the middle of the note. The upper plot is divided, again somewhat arbitrarily, into three segments: the *attack* portion, the *steady-state* portion, and the *decay* portion. In comparing these plots with the previous plots for the cello tone, we can see the following differences: 1) The clarinet has more energy in the odd harmonics than the even harmonics, 2) The clarinet has a larger number of significant harmonics than the cello, and 3) The attack and decay of the clarinet are much faster than those of the cello.

Galaxia spirală M 104 (NGC 4594) din constelația Virgo

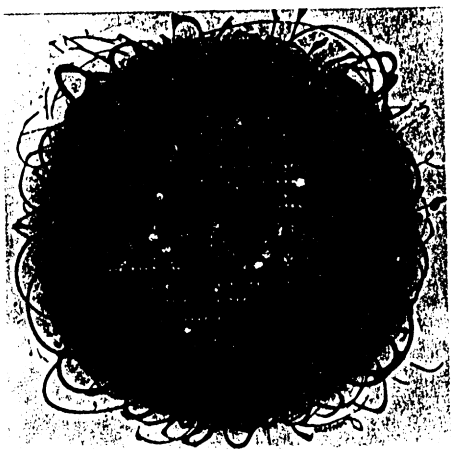




XXIII Armonia sferelor (6)

Example of an isolated cello tone. The upper plot shows the waveform of the entire note. The second plot shows a segment of the same waveform containing about three periods. The lower plot is the discrete Fourier transform of an 80-ms segment in the middle of the note. The upper plot is divided, somewhat arbitrarily, into three segments: the *attack* portion, the *steady-state* portion, and the *decay* portion.



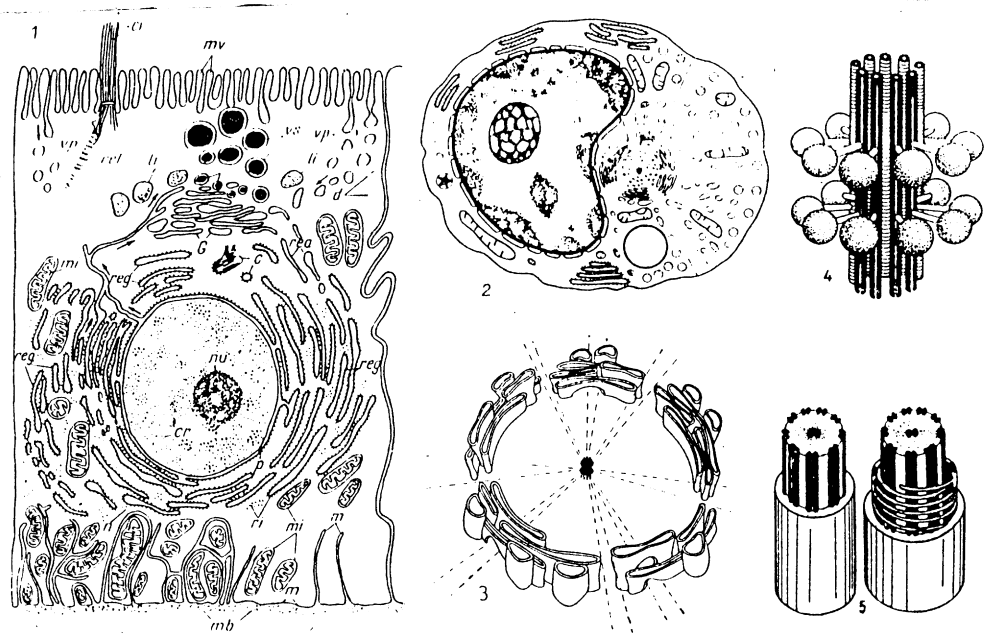


XXIV Armonia sferelor (?)

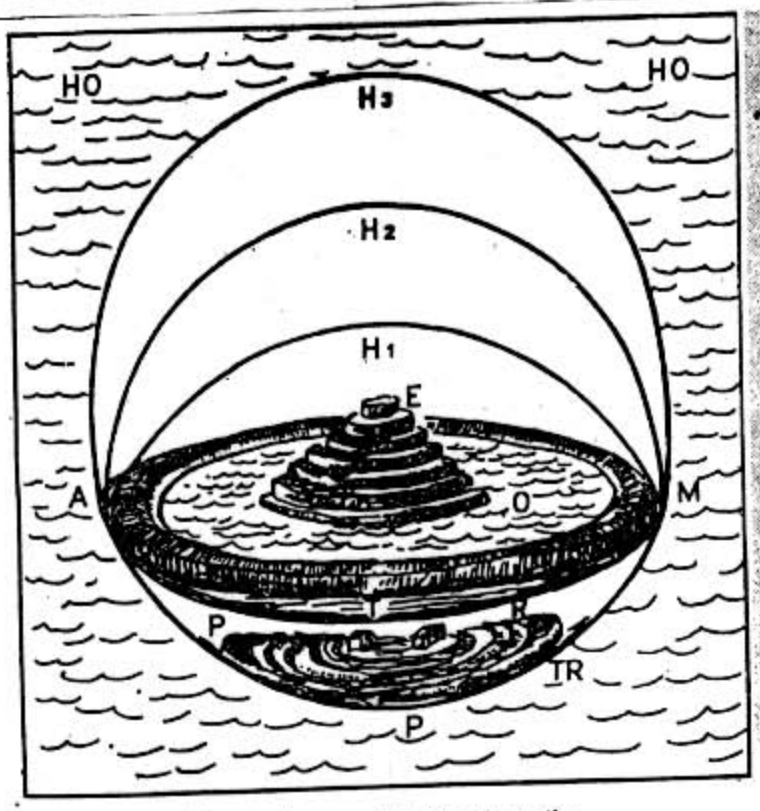
Charles Dodge
(b. 1942)

EARTH'S MAGNETIC FIELD

Realizations in Computed Electronic Sound



Infrastructura unei celule animale ideale (*de Robertis* şi colab). De sus în jos: *vp* — veziculă de pinocitoză; *cl* — cil; *rcl* — rădăcina cilului; *mv* — microvili; *vs* — vezicule de secreţie; *li* — lizosomi; *d* — desmosom; *G* — aparat *Golgi*; *mi* — mitocondrii; *reg* — reticul endoplasmatic granular; *c* — centriol; *rea* — reticul endoplasmatic agranular; *nu* — nucleu; *cr* — cromosomi; *p* — por; *ri* — ribosomi; *m* — membrane plasmatice; *mb* — membrană bazală. 2 — Promielocit neutrofil — infrastructura (*Bessis*). 3 — Aparatul *Golgi* în jurul centriolului (*Bessis*). 4 — Centriolul format din nouă tubuli şi două inele de sateliţi (*Bessis*). 5 — Structura unui cil (*A*) şi a unui flagel spermatic (*B*) (*Fawcett*).

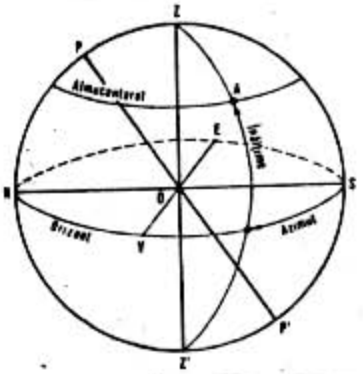


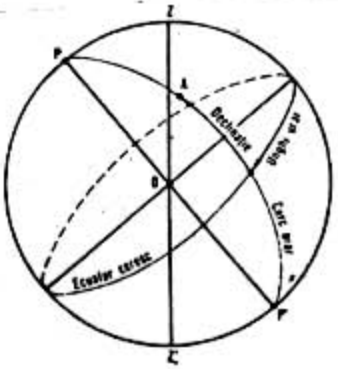
Reprezentare cosmică a babiloneenilor

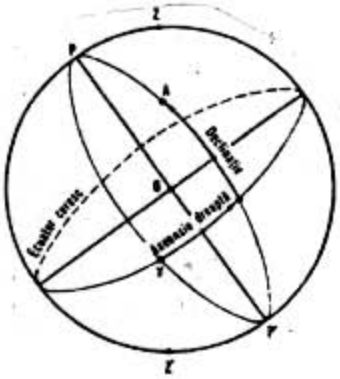
E = Pămînt; H_1, H_2, H_3 = primul, al doilea, al treilea cer; HO = Oceanul ceresc; O = Oceanul terestru; T = adîncimea oceanului terestru; A = seara (vest), munţele de la soare-apune; M = dimineaţa (est), munţele de la soare-răsare; TR = cele şapte ziduri şi palatul (P) din împărăţia morţilor.

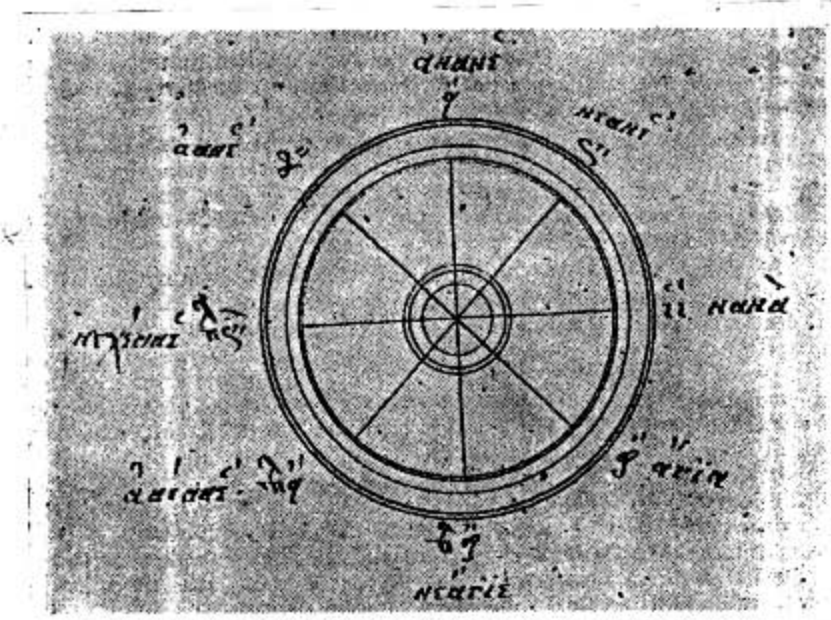


„Roata glasurilor", ms. rom. nr. 4233, fol. 9 r. BAR





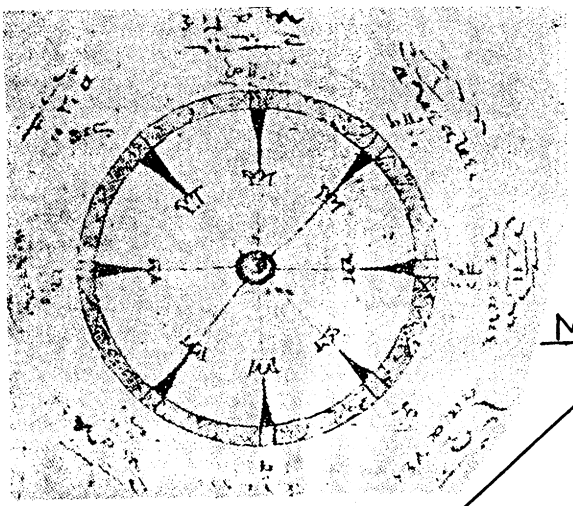


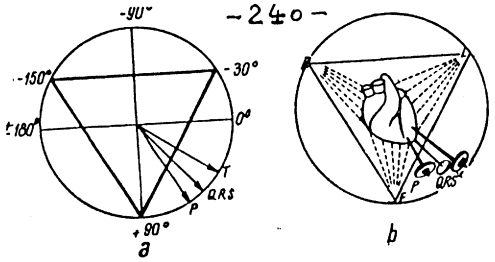


„Roata glasurilor", ms. rom. nr. 5970, fol. 6 v, BAR

XXV Armonia sferelor (8)

Roata glasurilor, ms. rom. nr. 61, fol. 70 v, BAR



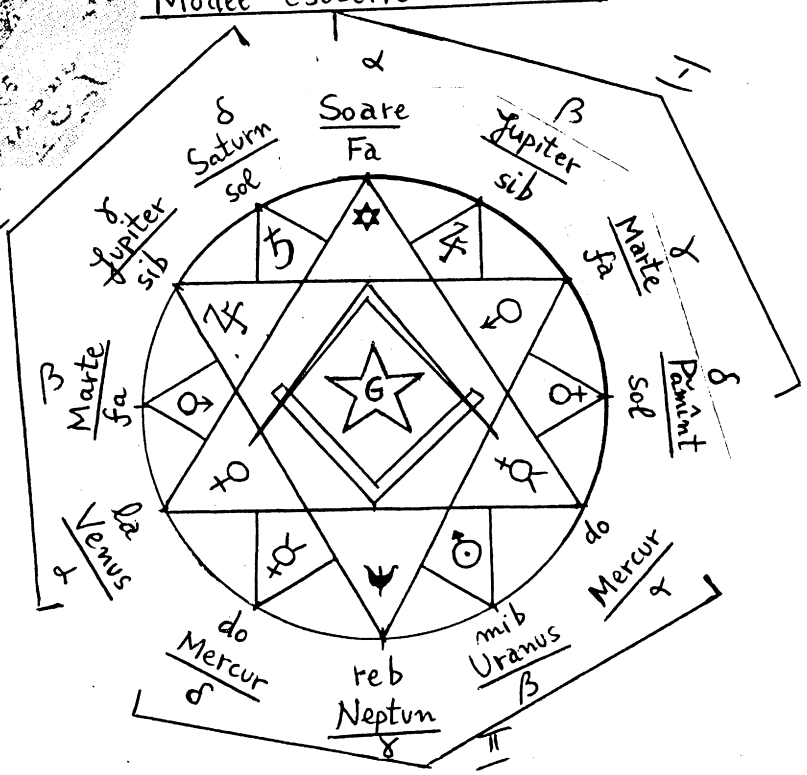


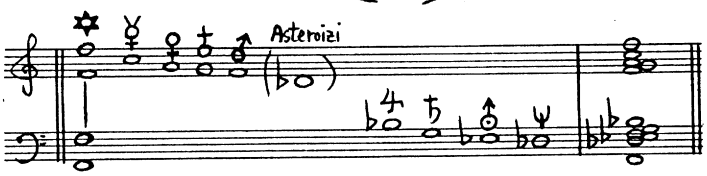
Poziția axelor electrice (vectorii integrali de depolarizare) ale undei P, complexului QRS și undei T în plan frontal (a) și spațial (b).

KABBALA



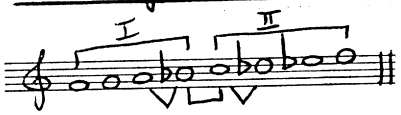
Model esoteric universal





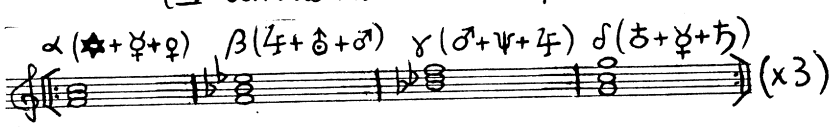
XXVI Armonia sferelor (9)

Modul sistemului nostru solar – Majorul melodic:



Acorduri planetare:

(NB – seria de 4 acorduri se repetă de 3 ori)



XXVII Armonia sferelor (10)
(în conjuncție cu Arborele Sacru Yggdrasil, Arborele Cosmic și Arborele Ehnriloi)

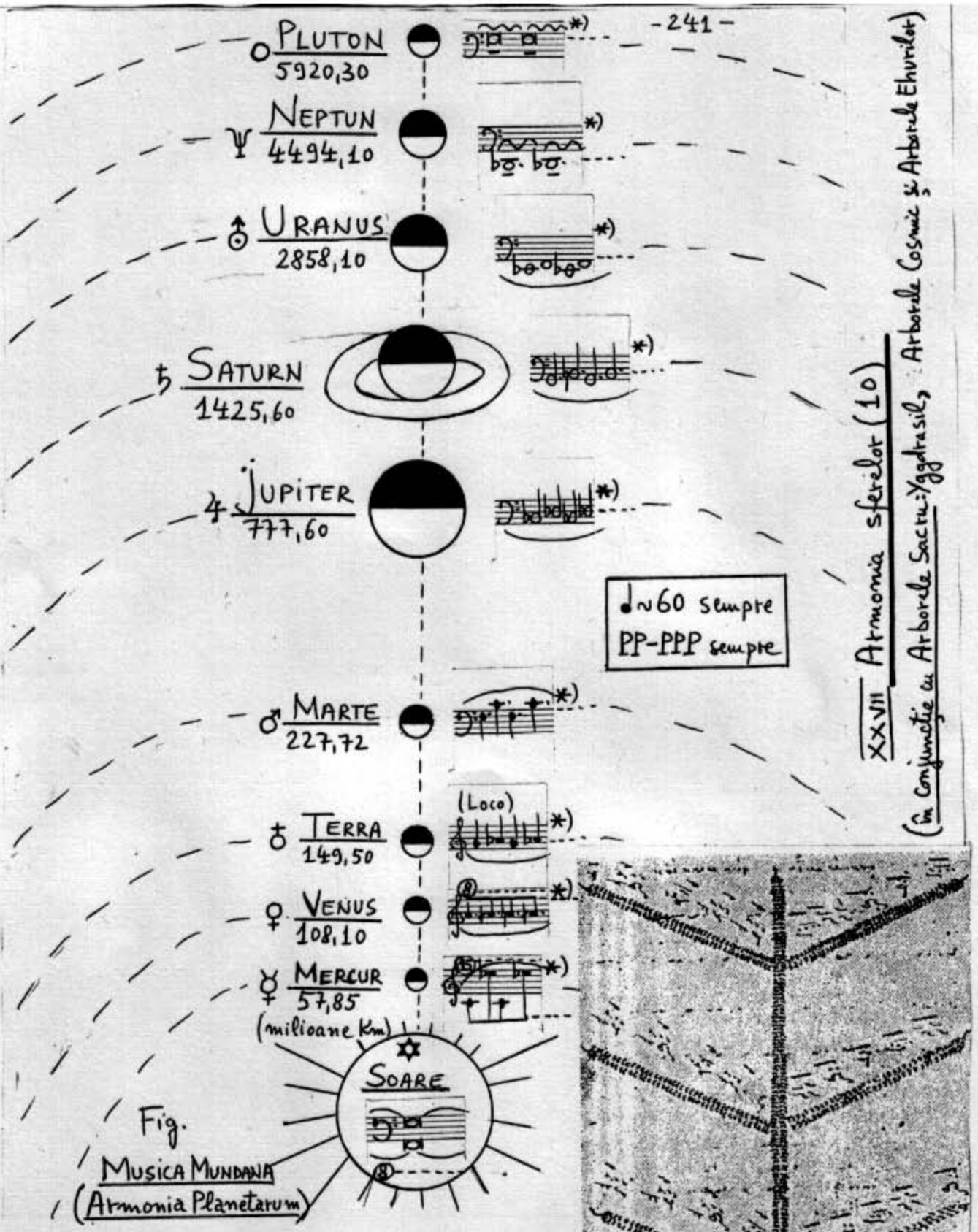


Fig.
MUSICA MUNDANA
(Armonia Planetarum)

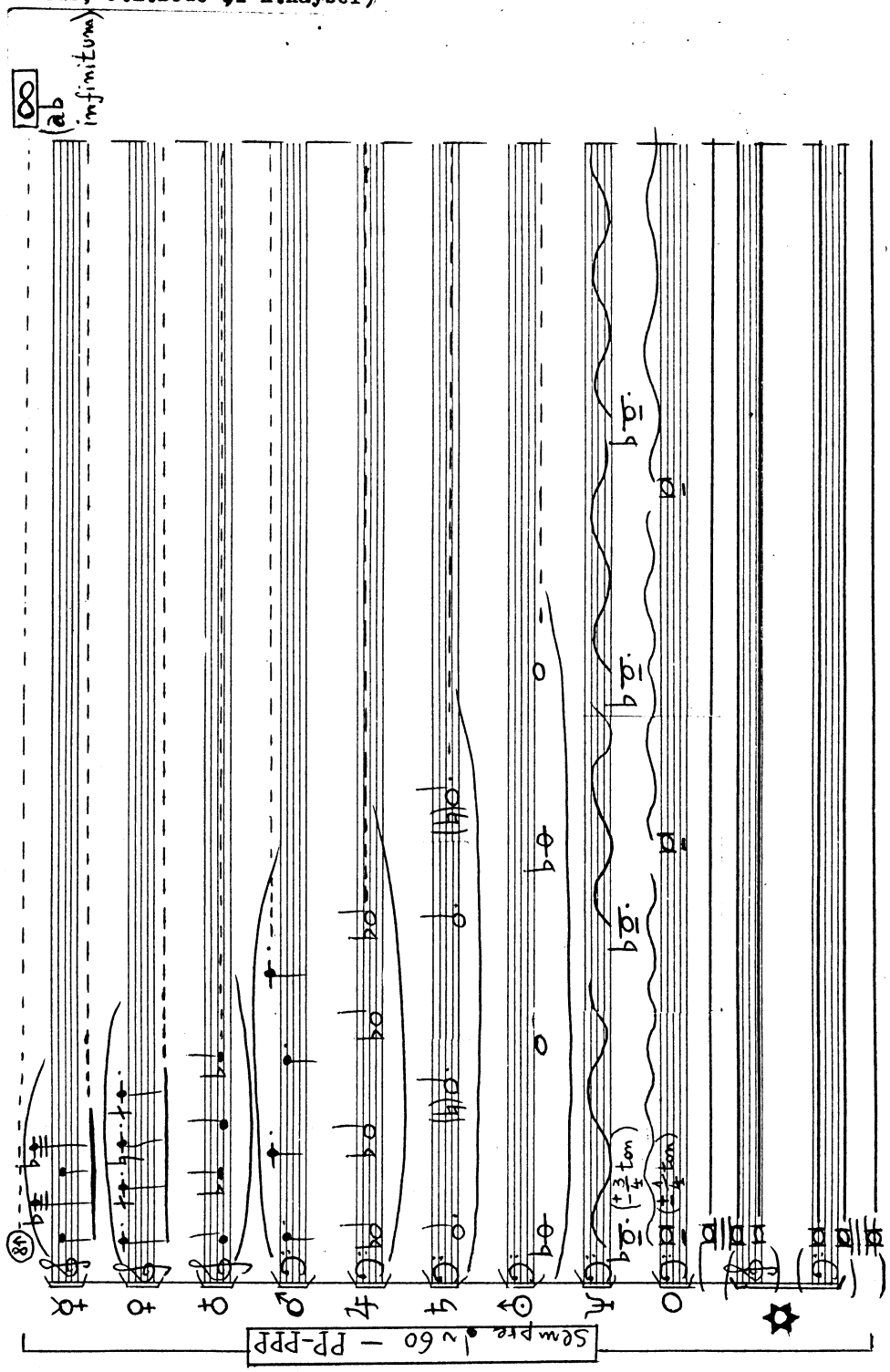
*) Raportul Afeliu/Periheliu

Axis Mundi (Arborele Cosmic, Arborele Vieții, Arborele Sacru Yggdrasil) →

„Schimbările celor 8 glasuri în chipul cojacului",
ms. 867 fol. 6 r, B.A.R.

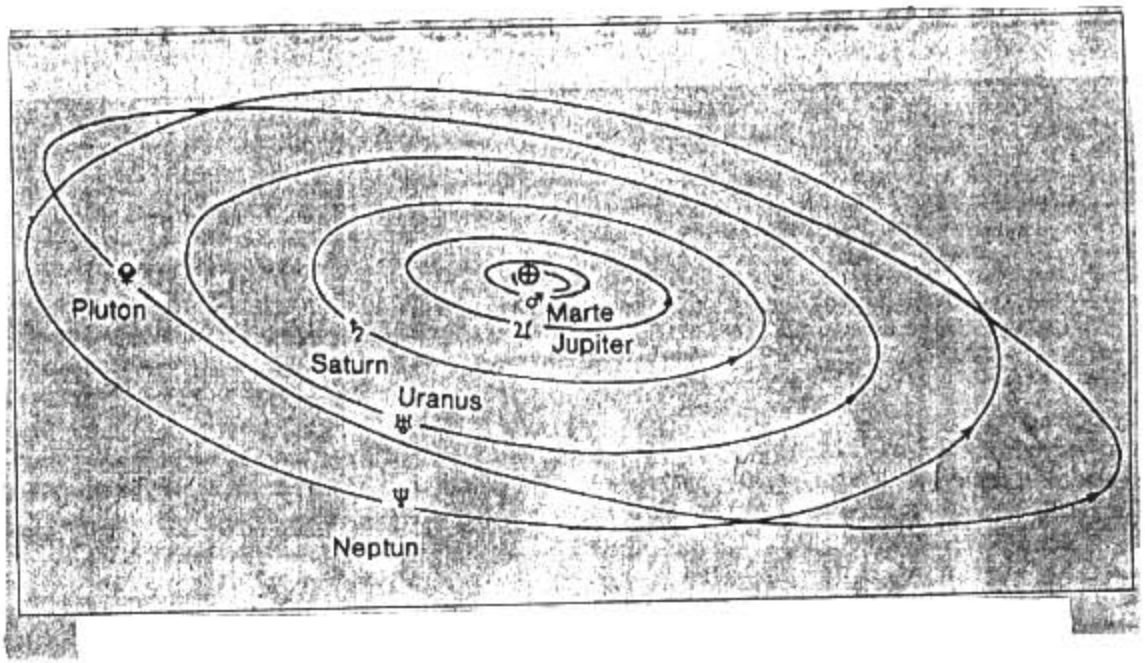
XXVIII

Transpunere în spectrul frecvențelor sesizabile de urechea umană a structurii armonico-ritmice a sistemului nostru solar (conform calculelor lui J.Kepler, I.K.Titius, J.E.Bode și H.Kayser)

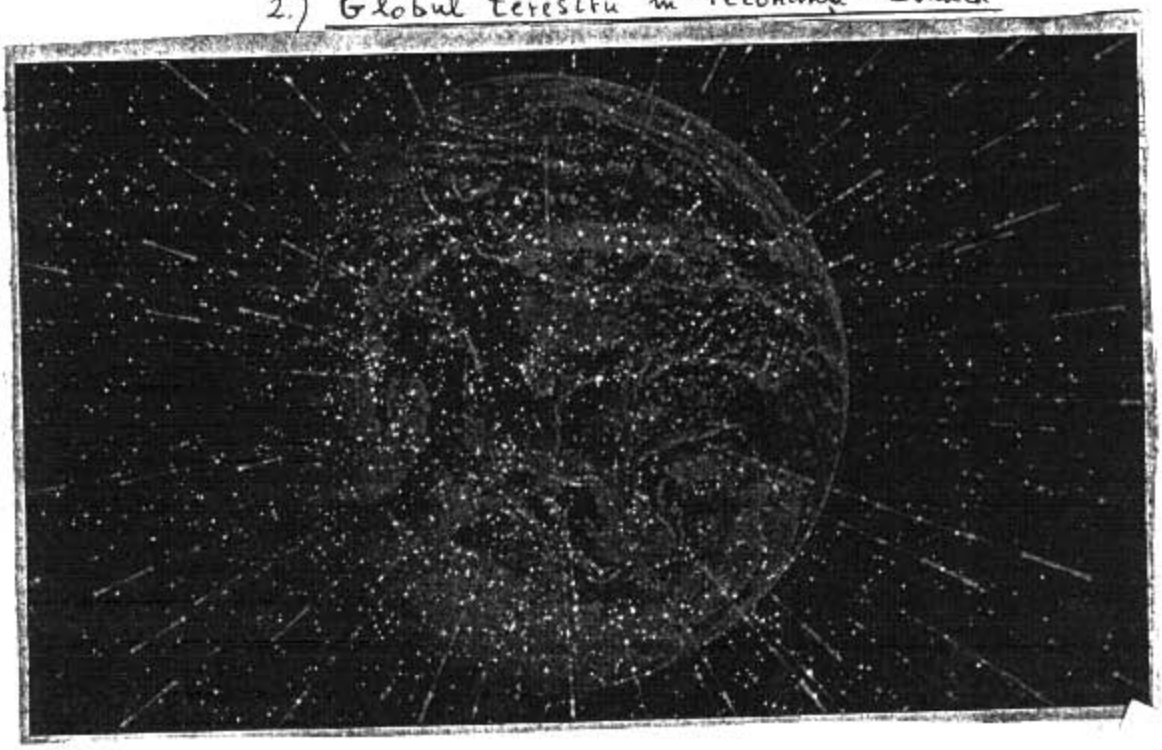


XXIX Imagini quasi-acustice ale sistemului Solar

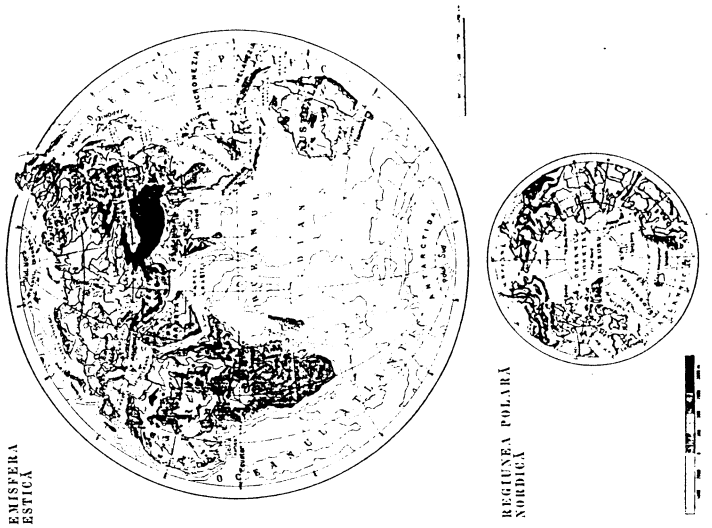
1.) "Undele sonore" ale orbitelor planetare ("vibrația" astrelor)

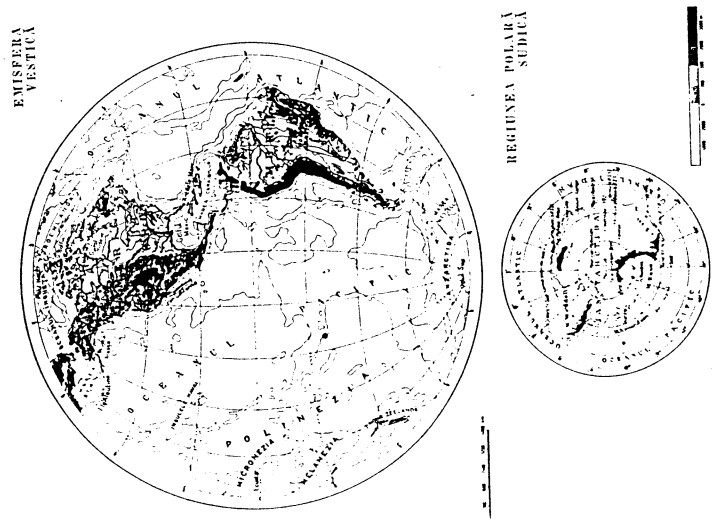


2.) Globul terestru în "rezonanță" cosmică



XXX Sfera terestră din perspectivele ei emisferice (Estică și Vestică) și polare (Nordică și Sudică)





B.) PROIECȚII ANAMORFOTICE ÎN MICRO-COSMOSUL SPAȚIILOR MODALE PRE-HEPTACORDICE

(PLANȘELE XXXI - LXIX)

"Muzica naturală este aceea care răsună fără ajutorul vreunui instrument muzical, fără atingerea degetelor, fără vreun impuls sau atingere omenească, ci, inspirîndu-se în chip divin, instruită numai de natură, modulează dulci melodii fie prin mișcare cerească, fie prin vocea omenească.
Se numește muzică artistică aceea care e produsă și inventată de arta și inteligența omenească și care se realizează prin anumite instrumente.
Oricine dorește să aibă o idee despre această artă trebuie să știe că deși muzica naturală precede cu mult pe cea artistică, nimeni nu poate lua însă cunoștință de puterea acesteia decît prin intermediul celei din urmă."

Regino din Prüm (m. 915),"Despre arta armoniei"

XXXI - Cele 10 Pentaeule (ideograme) antice

XXXII - Armonia sonoră și armonia vizuală ca proiecții anamorfotice ale armoniei cosmice (cf. arhetipului "sectio aurea")

XXXIII - Principiul "sectio aurea" în perspectivă geometrică și modal-sonoră

XXXIV - Figuri și moduri ciclice din simbolismul solar (1)

XXXV - Figuri și moduri ciclice (2)

XXXVI - " " " " (3)

XXXVII - " " " " (4)

XXXVIII - Dispozițiile arhetipului "Do-Fa-Sol" (+5,+2)

XXXIX - Consubstanțialitatea treimică a arhetipului "estotes" ("Do-Fa-Sol")

XL - Proiecții anamorfotice ale arhetipului tritonic "estotes"

XLI - Proiecții... (continuare)

XLII - Formule melodice pre-pentatonice identificate în zona folclorică a Olteniei sub-carpatice

XLIII - Geneza pentatoniei anhemitonice (ipoteze)

XLIV - Harta zonelor de diseminare a scărilor (pre-)pentatonice

XLV - Universalitatea scărilor pentatonice

XLVI - Universalitatea.... (continuare) - exemple muzicale

XLVII - Universalitatea.... (continuare) - exemple muzicale

XLVIII - Modalismul sacru chinezesc

XLIX - Anamorfoze sferice chinezești (cicluri anamorfotice vizuale)

L - Simbolismul sunetelor "Lyu"

LI - Funcțiile intervalelor în sistemul chinezesc

LII - Dispersia sistemului pentatonic în aria Oceanului Pacific

LIII - Raporturile pentatoniilor asiatice cu cele africane

LIV - Metabolul pentatonic

LV - Precedeul "trohos" în generarea scărilor pentatonice

LVI - Raporturile armonice inter-pentatonice

LVII - Ciclurile modulante ale pentatoniilor

LVIII - Fenomenologia modulațiilor scării pentatonice anhemitonice (ca proces anamorfotic)

LIX - Proiecții anamorfotice ale arhetipului pentatonic în melodica lui Claude Debussy

LX - Sinteze ale sistemului modal pentatonic cu sistemul tonal, în creația lui Debussy

LXI - Noi modele generative în sistemele pentatonice și hexacordice (Șerban Nichifor)

LXII - Funcția tricordului pre-pentatonic "pycnon" în generarea modurilor de 4-6 sunete

LXIII - Atemporalitatea scărilor penta- și hexa-tonale

./.

Cap. IV /B (continuare)

LXIV - Ocultarea - prin plenă - a arhetipului pentatonic în alte structuri modale (procedeul anamorfotic de tip "trompe l'oeil")

LXV - Anamorfoze pre-heptacordice în lumina "geneticii" modale debussyste

LXVI - Proiecții anamorfotice ale modurilor pre-heptacordice - A) - "Syrinx" de Cl.Debussy (reproducerea partiturii)

LXVII - "Syrinx" de Cl. Debussy - schema armonică a anamorfozelor modale

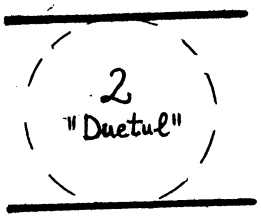
LXVIII - Proiecții.... (continuare)
B) - "Density 21,,5" de Edgard Varèse
(reproducerea partiturii)

LXIX - Modurile derivate din divizarea octavei în 2 tetracorduri de cvartă mărită, cuplate prin "synaphé"

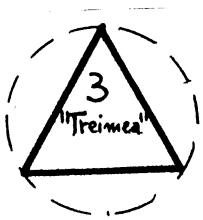
XXXI Cele 10 Pentacule (ideograme) antice, reprezentînd "semnele arcanelor" (după Boue de Villiers)









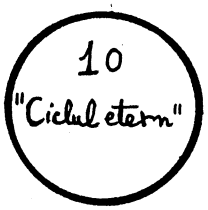












XXXII Armonia sonoră și armonia vizuală, ca proiecții anamorfotice ale armoniei cosmice (conforme arhetipului spațio-temporal reprezentat prin "Sectio aurea")

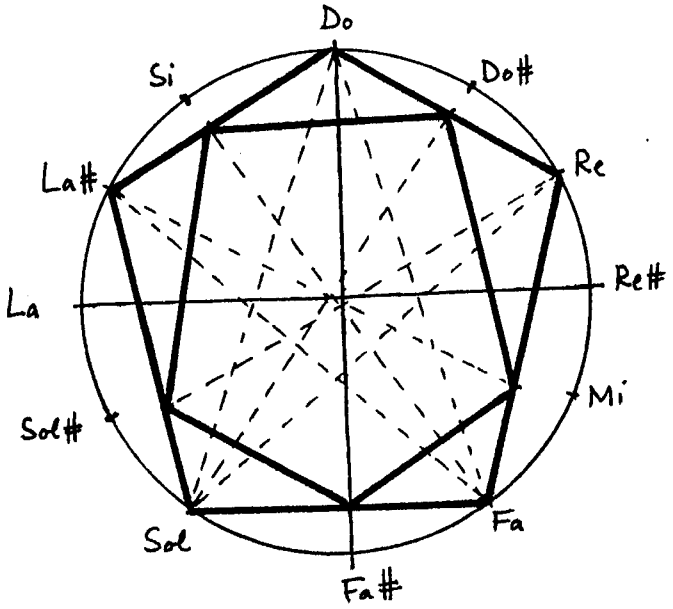
Muzica - alegorie (xilogravură de G. Reisch - "Margarita philosophica", 1503) - de remarcat că în hexacordul ilustrat pe portativul superior raportul ascendent/descendent exprimă media aritmetică $(\frac{1}{2})$, în timp ce hexacordul expus pe portativul inferior are respectul raport structural conform principiului secțiunii de aur, prin numărul irațional Φ $\left(\Phi = 1 + \frac{1}{\Phi} = \frac{1+\sqrt{5}}{2} = (\sim) 1,618033988 7\ldots\right)$

Andrea Palladio: Villa Rotonda din Vicenza. Proiectul Villei a fost conceput pe la 1550 și executat între 1576 și 1591. Printre reședințele construite de Palladio, aceasta este cea mai desăvîrșită realizare a ideii lui de frumusețe geometrică pură; planul Villei este în mod ideal simetric; proporțiile ei sînt aranjate potrivit principiului secțiunii de aur. Ani de-a rîndul ea a constituit un model pentru construcțiile de palate.
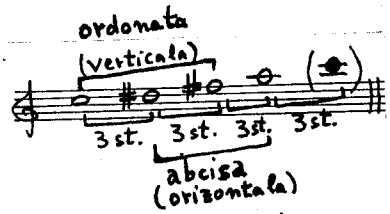
XXXIII Principiul "sectio aurea"

în perspectivă geometrică și modal-sonoră

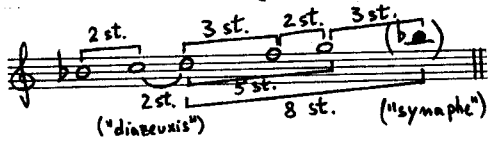
(prefigurarea pentatoniilor complementare)



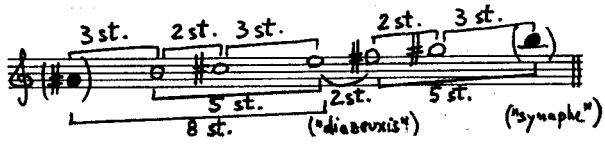
Crucea axelor de simetrie



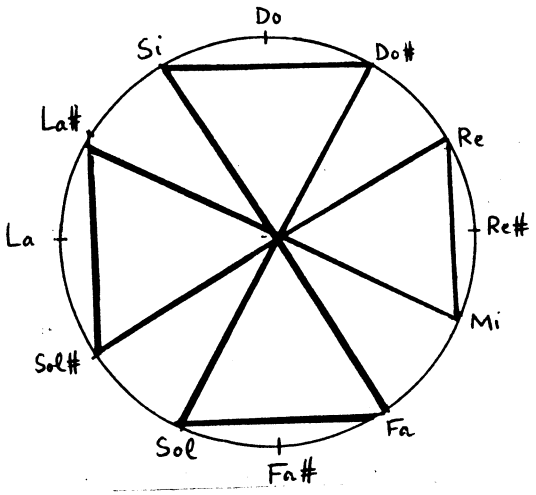
Mod I
(2/2/3/2/3)
"d." "s."



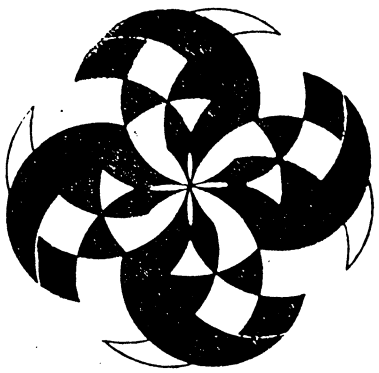
Mod II
(2/3/2/2/3)
"d." "s."



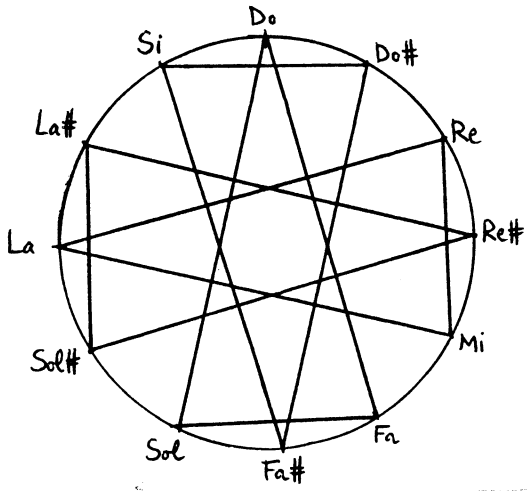
XXXIV Figuri și moduri ciclice (1) din simbolismul solar



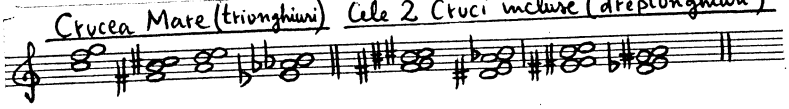
Semnul Crucii de Malta



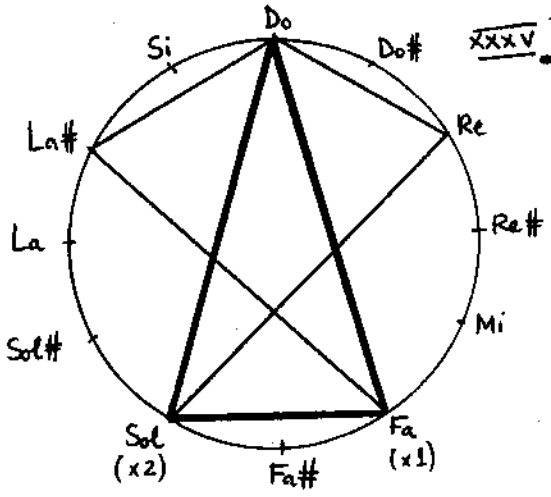
Imagine sintetizată pe calculator prin aplicarea principiilor de simetrie ale lui Birkhoff.

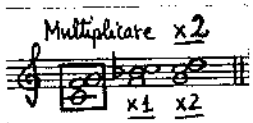


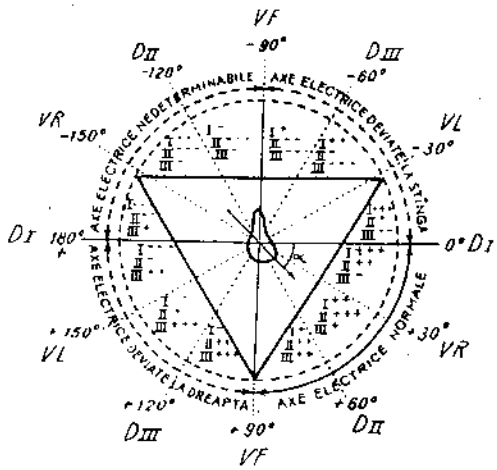
Crucea Mare (trionghiuri) Cele 2 Cruci incluse (dreptunghiuri)
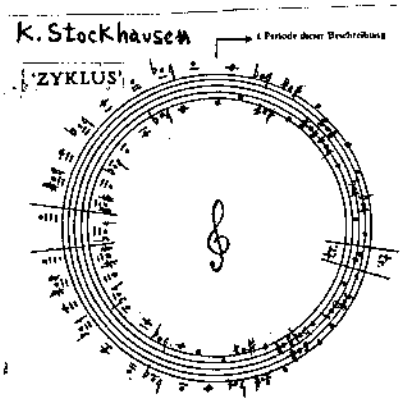


XXXV Figuri și moduri ciclice (2)

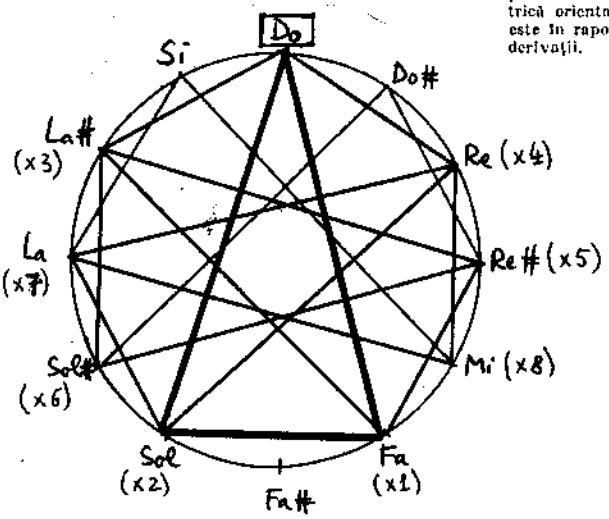


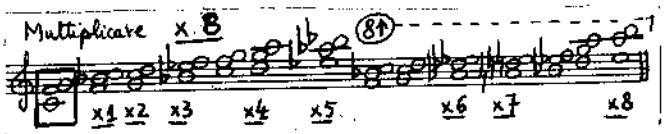




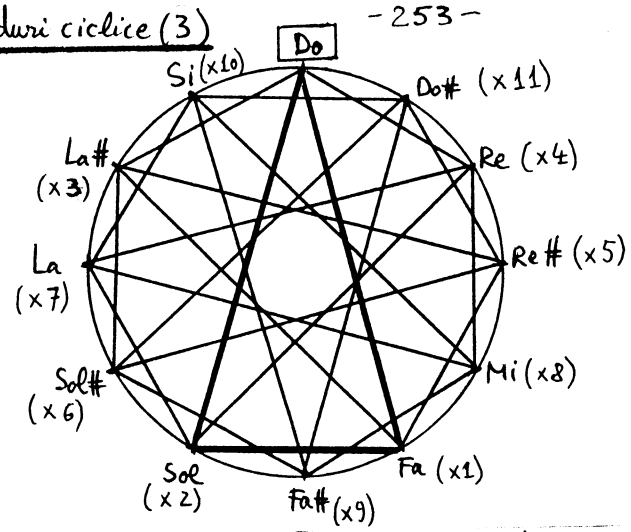
Axele electrice ale inimii; → axa medie sau vectorul mediu (integral) al depolarizării ventriculare figurat în poziție intermediară (normală); α = unghiul dintre axa medie și planul orizontal (derivația I); sînt figurate de asemenea triunghiul Einthoven și hexagonul sau dublul triax Bayley rezultat din translația la un singur punct a celor 3 laturi ale triunghiului reprezentînd cele 3 derivații standard ca și cele 3 bisectrice ale unghiurilor triunghiului, reprezentînd derivațiile unipolarelor membrelor; semnele + și — indică sensul pozitiv sau negativ al complexului QRS pentru o axă electrică orientată în sectorul respectiv, iar numărul semnelor este în raport cu amplitudinea complexului în cele trei derivații.



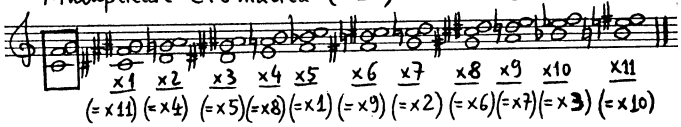


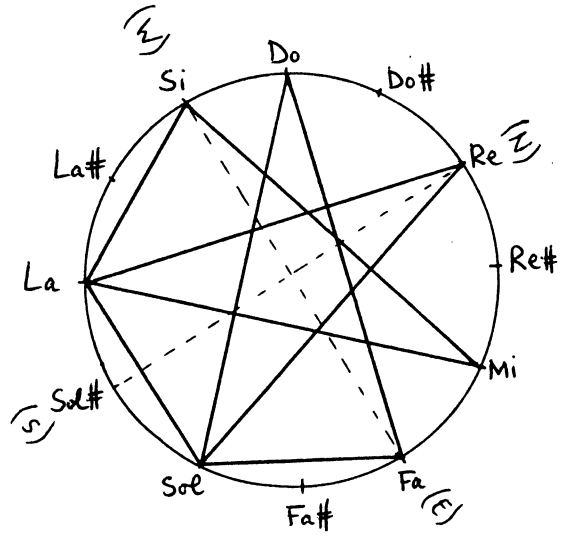


XXXVI Figuri și moduri ciclice (3)

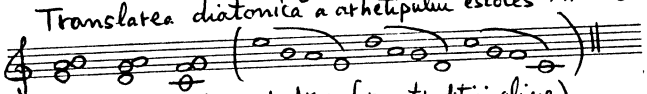


Multiplicare cromatică (x11) – în octavele I-III ale șirului



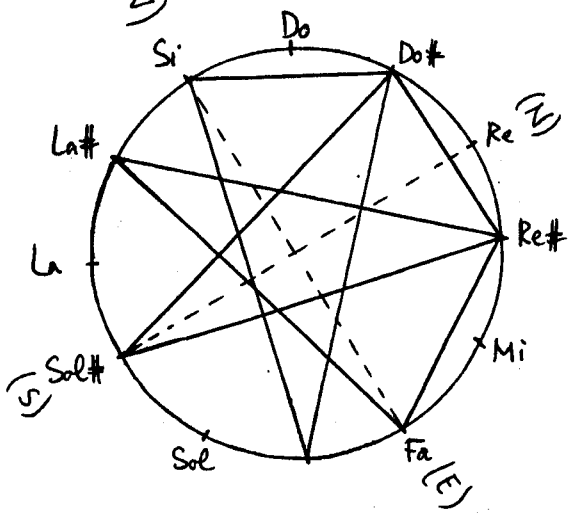


Translatarea diatonică a arhetipului "estotes" Mi-La-Si

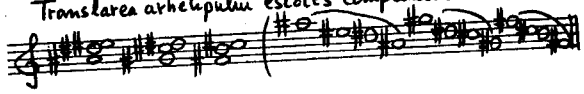


(Translatarea este descendentă, conform tradiției elline)

XXXVII Figuri și moduri ciclice (4)

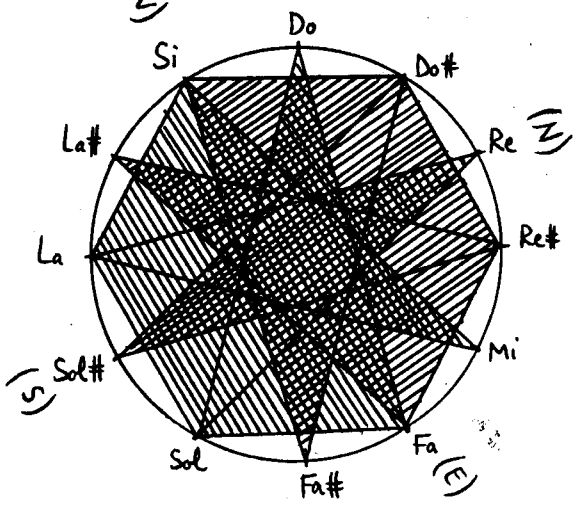


Translarea arhetipului "estotes" complementar La#-Re#-Mi#

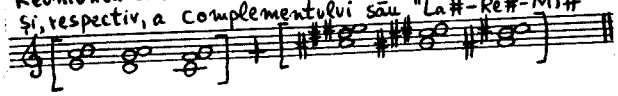


"In hoc signo vinces" ("ἐν τούτῳ νίκα") -

- semnul "Crucii solare" văzut de împăratul Constantin cel Mare pe 28-X-312 la Pons Milvius, înaintea luptei cu Maxențiu.



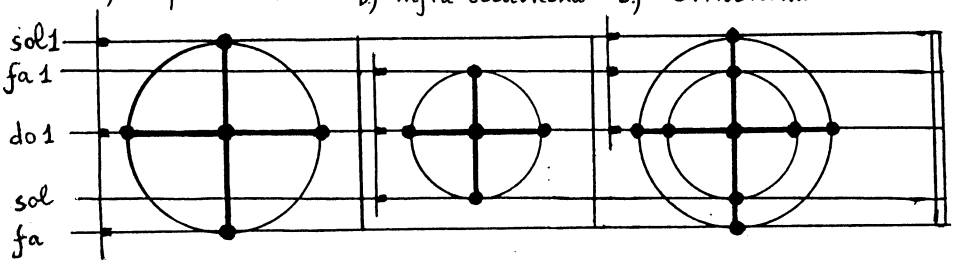
Reuniunea celor 2 sisteme de translare a arhetipului "estotes" Mi-La-Si și, respectiv, a complementului său "La#-Re#-Mi#

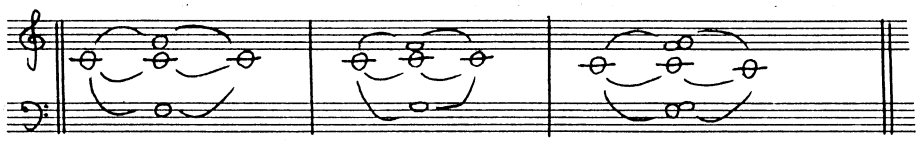


XXXVIII Dispozițiile arhetipului "Do-Fa-Sol" <+5,+2>

A.)- cruciformă

a.)- supra-octaviană b.)- infra-octaviană c.)- cvintiană



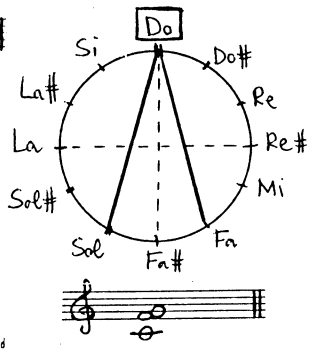


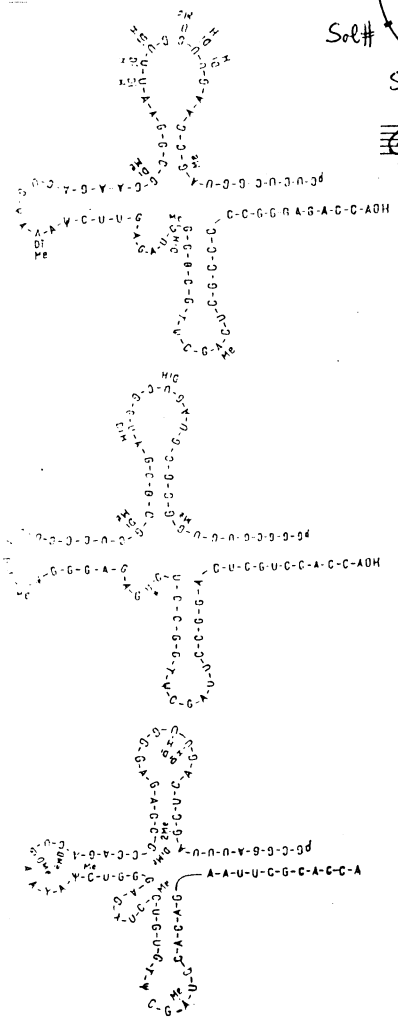
Debussy-"Martyre du St. Sebastien"

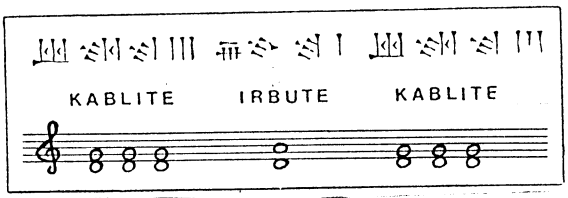


[Semnul Crucii]

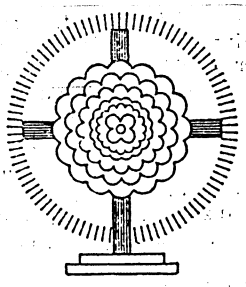
B.)- angulară (în formă de compas)







Fragment dintr-o imnodie sumeriană (datînd din mileniul al II-lea î.Hr.), descoperită la Ugarit și reconstituită de A.D.Kilmer, R.L.Crocker și R.R.Brown.



Crucea trandafirului după Waite.

Structura secundară probabilă a moleculelor de ARN-s specializate pentru transportul tirozinei, alaninei și fenilalaninei (după Madison et al., 1966 și Rajbhandary et al., 1966)

XXXIX Consubstanțialitatea treimică a arhetipului "estotes" (Do-Fa-Sol)
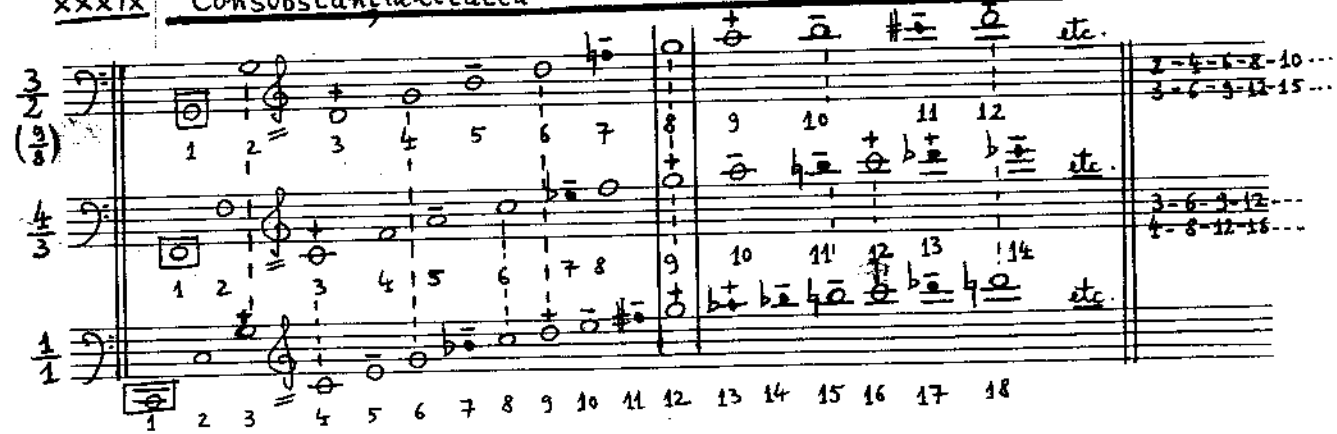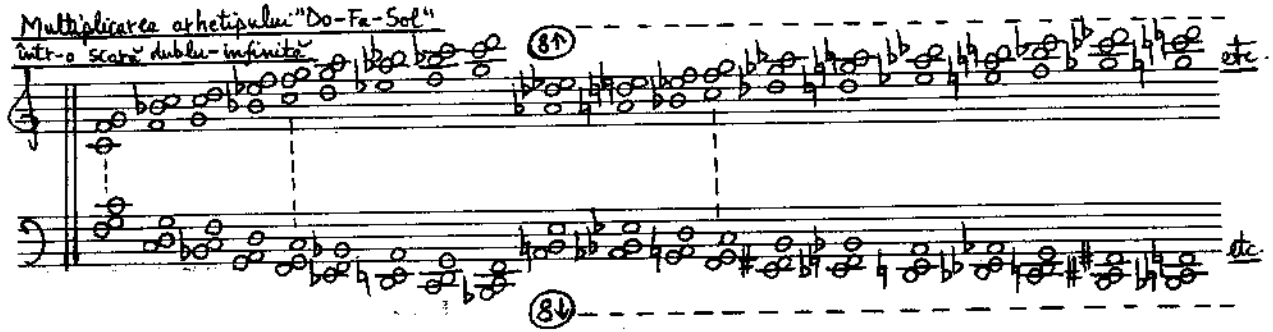
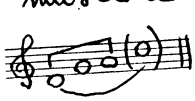


Fig. Multiplicarea arhetipului "Do-Fa-Sol" într-o scară dublu-infinită

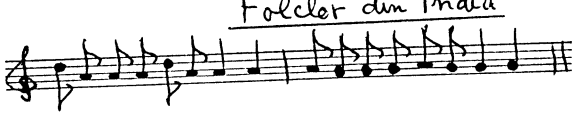


XL Proiecții anamorfotice ale arhetipului tritonic "estotes" (pre-pentatonic) în folclorul universal

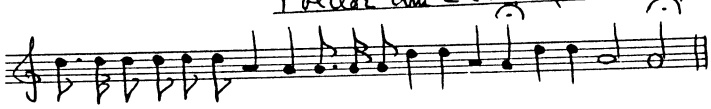
(după Constantin Brăiloiu - "Opere I", Ed. Muz., Buc. 1967)

[NB. - toate exemplele muzicale sînt transpuse în sistemul ]

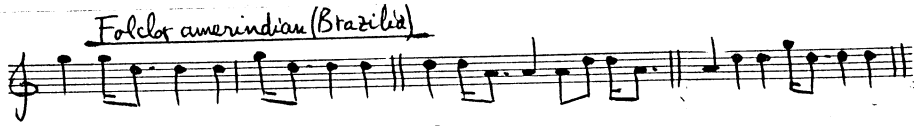
Folclor din India
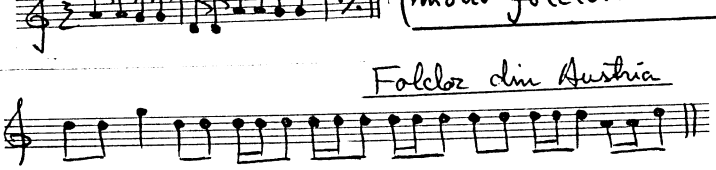


Folclor din Elveția (centrală)



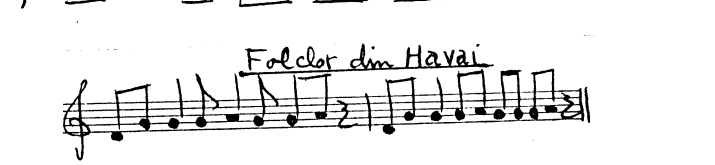
Folclor amerindian (Brazilia)



Rimski-Korsakov - "Nuit de Noël" (motiv folcloric rusesc)



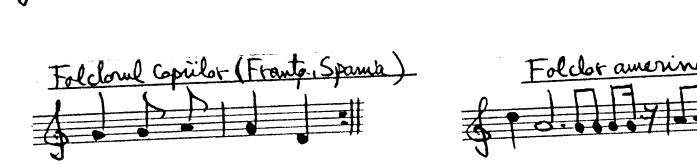
Folclor din Austria



Folclor din Havai



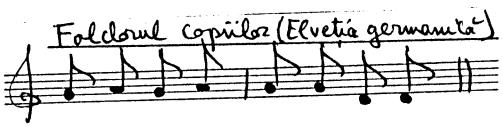
Folclor amerindian (California)
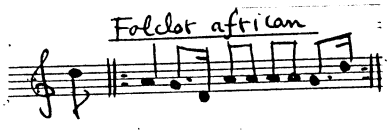


Folclorul copiilor (Franța, Spania)

Folclor amerindian

Folclorul copiilor (Elveția germană)

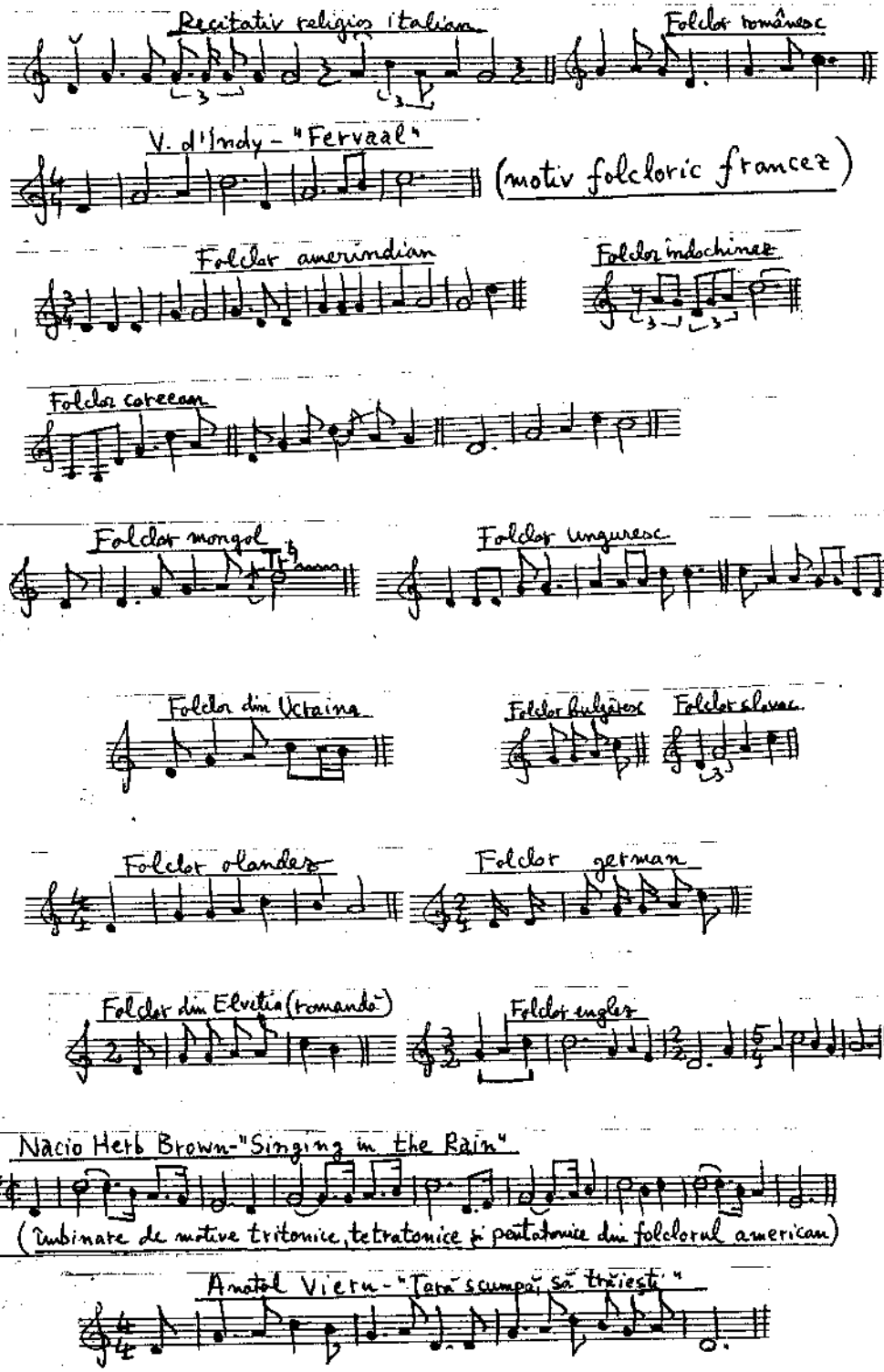


Folclor african



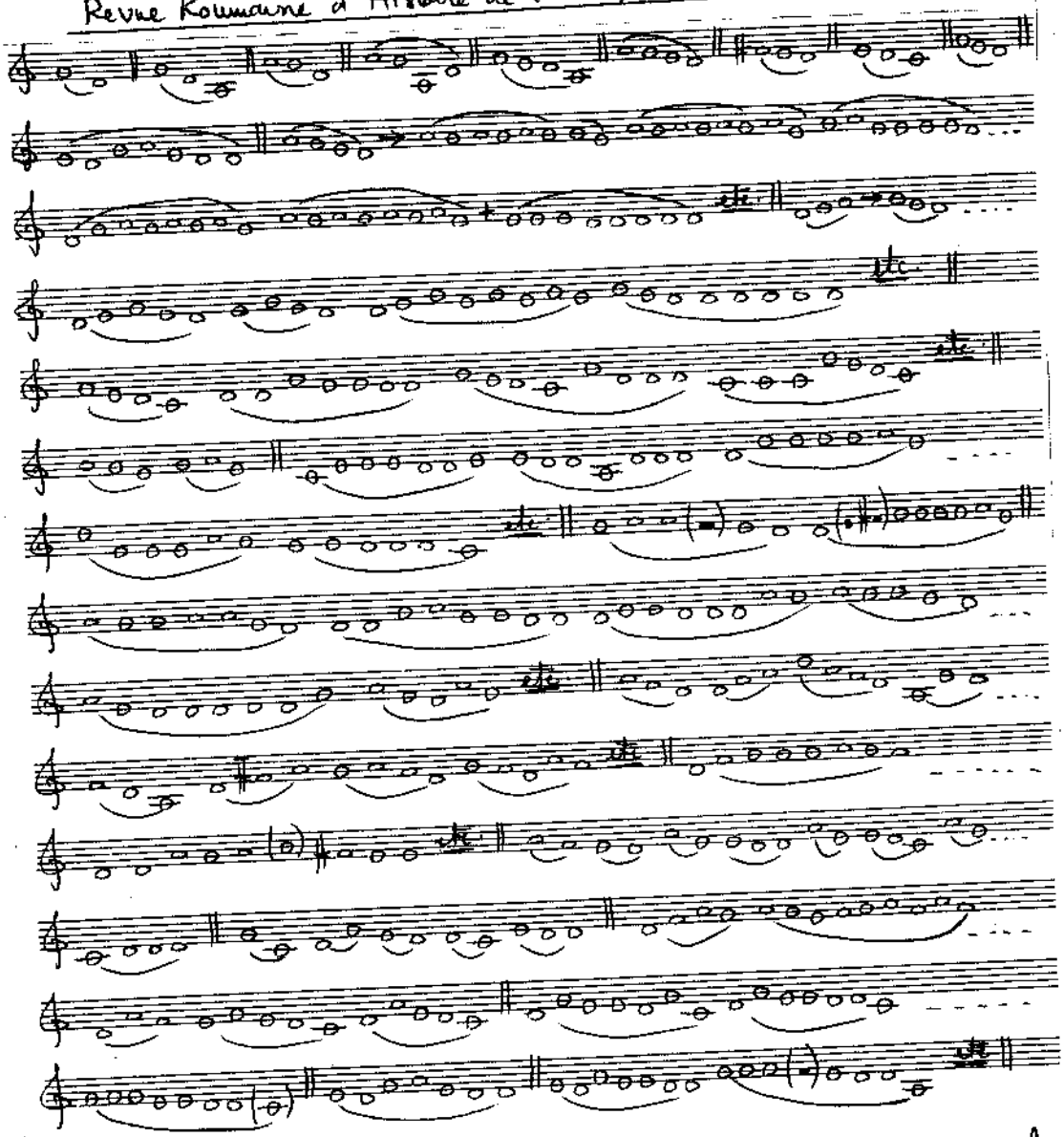
XLI Proiecții anamorfotice ale arhetipului tritonic "estotes" (după C. Brăiloiu)

— Continuare —



XLII **Formule melodice pre-pentatonice (oligocordice) identificate în zona folclorică a Olteniei sub-carpatice**

(conform studiului "La Base prépentatonique des mélodies populaires de l'Olténie sous-carpatique" de Mariana Kahane, Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Tome I-No. 2, Buc.-1964)

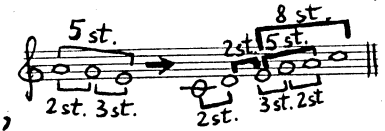


Specificități:

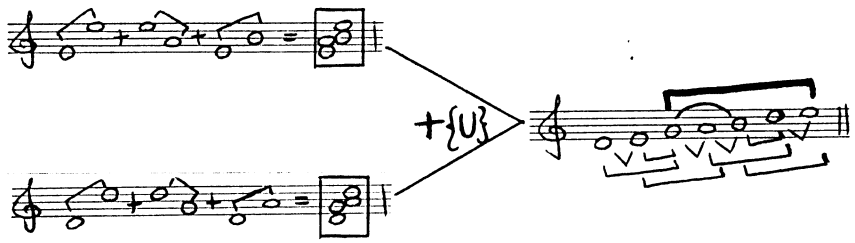
- 1.) structura modală eminamente diatonică (derivînd din seria armonicilor superioare, în special în zona spectrală 2 - 10);
- 2.) libertatea ritmului doinit, quasi-improvizat ("parlando rubato"), ce sugerează o derfășurare atemporală a discursului muzical;
- 3.) importanța repetării unor anumite sunete — cu determinări directe în planul expresiv, al poeticii sonore.

XLIII Geneza pentatoniei anhemitonice (ipoteze)

- ipoteza lui Ernö Lendvai, bazată pe structura logaritmică ("sectio aurea") a celulei protopentatonice (cf. Panter-Aston, "Klang und Ausdruck", Universal Edition, 20051, pag. 226)

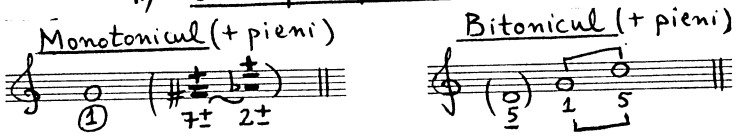


- ipoteza O. Abraham – E. Von Hornbostel ("Studien über das Tonsystem der Japaner" – München, 1922)

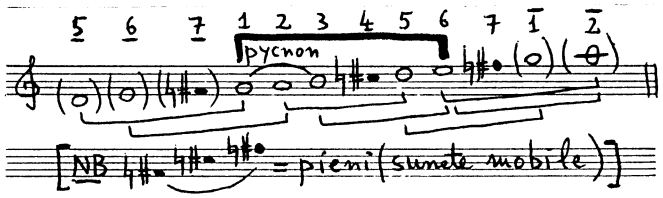


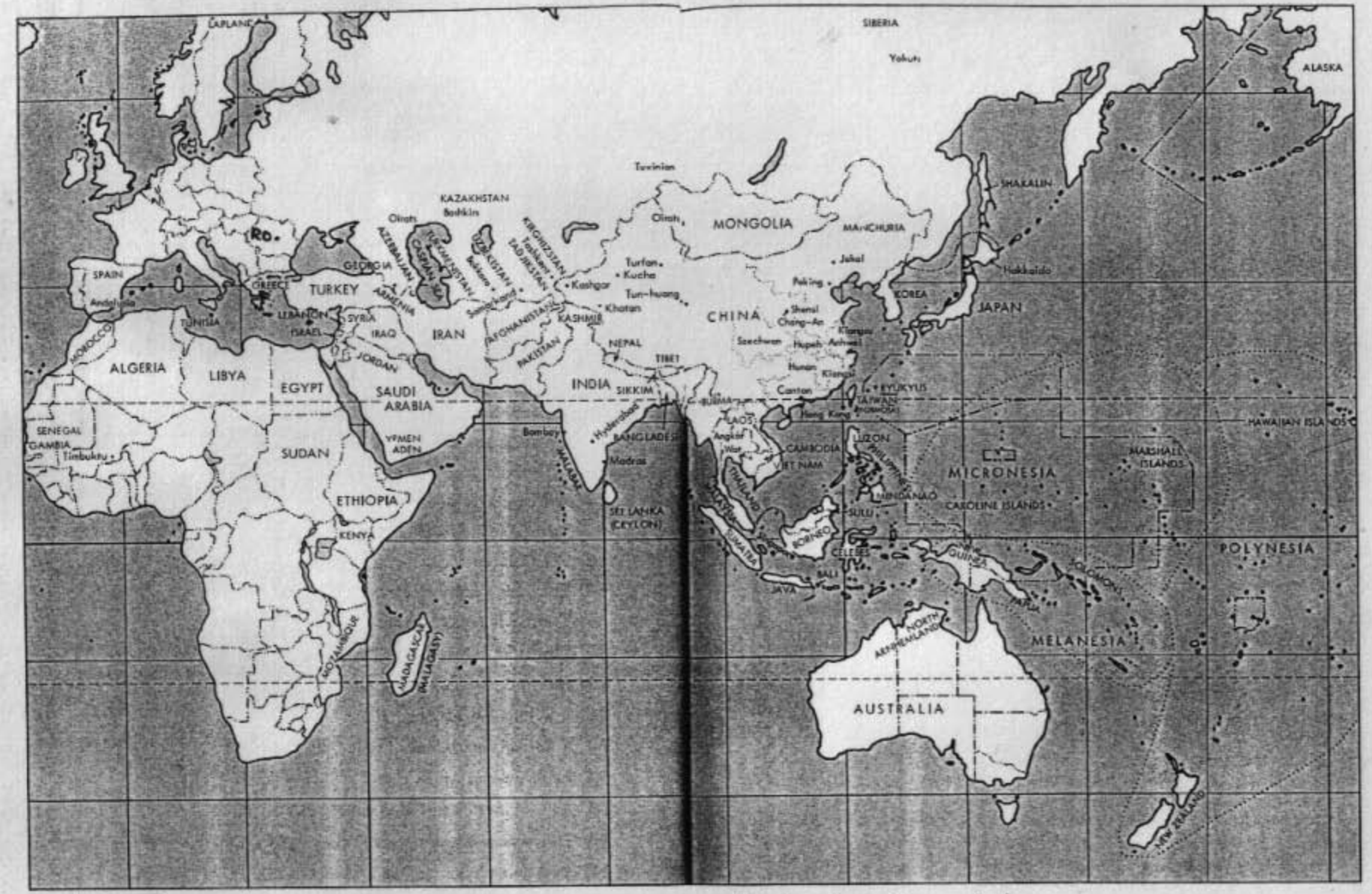
- ipoteza lui Constantin Brăiloiu ("Despre o melodie rusă", în "Opere I" – Buc., Ed. Muz., 1967)

1.) – scări pre-pentatonice (și nu defective)



2.) – scara pentatonică (1-2-3-5-6)





XLIV Harta zonelor de diseminare a scărilor (pre-) pentatonice

(după W. P. Malm - "Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia", p. XVI - XVII; Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersei 07632, 1977)

XLV Universalitatea scărilor pentatonice

Motto:

- "Existența scărilor pentafone la popoare de origine diferită și de civilizație foarte inegală a fost deja semnalată de multă vreme. Dar ceea ce ne pare că nu s-a remarcat pînă astăzi este că fenomenul e universal."
Fr. Aug. Gevaert ("Histoire et théorie de la musique de l'antiquité")

- "Scara de 5 tonuri reprezintă prima etapă pe care a străbătut-o muzica umană, în indiferent ce colț al globului."
J. Ecorcheville ("La vie des sons")

Arhetipul pentatonic apare în folclorul muzical din

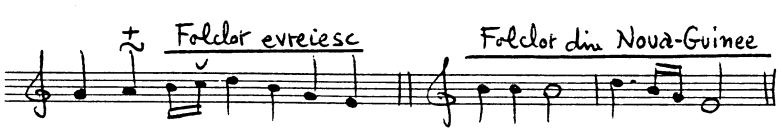
- Asia: China, Japonia, Mongolia, Coreea, Vietnam, Indonezia, Oceania, India, Iran, Israel, țările arabe, Turcia;
- Europa: Grecia*), România**), țările slave, Ungaria, Polonia, Lituania, Germania, Italia (inclusiv în muzica gregoriană), Franța, Spania, Marea Britanie (în special în Scoția, Irlanda și Țara Galilor), țările scandinave;
- Africa (în toate zonele etno-muzicale);
- America (în muzica amerindienilor și, ulterior, în cea a coloniștilor din Europa, Africa și Asia);
- Australia (în muzica populației indigene și, ulterior, în cea a coloniștilor).

*) în special în muzica misterelor orfice (lira orfică acordată oligocordic, pe sistemul "Mi-La-Si-Mi" – cf. George Breazul)
**) în mod deosebit în zona Olteniei sub-carpatice (cf. Mariana Kahane)

Folclor sefard (indeo-spaniol)
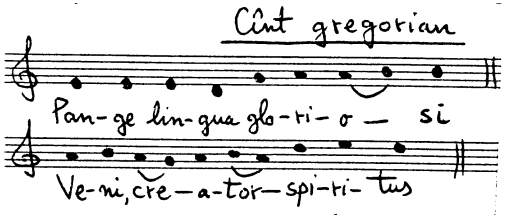


Folclor evreiesc

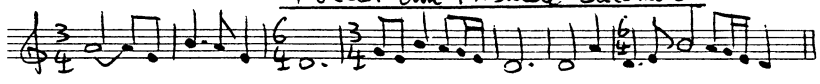


Folclor din Noua-Guinee

Cînt gregorian
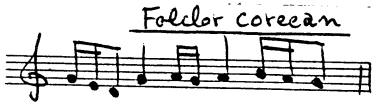


Folclor din insulele Salomon



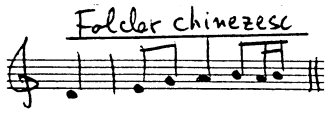
Folclorul eschimoșilor



Folclor coreean
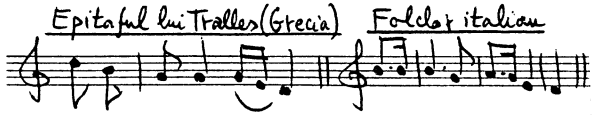


Folclor chinezesc



Epitaful lui Tralles (Grecia)

Folclor italian



Folclor rusesc

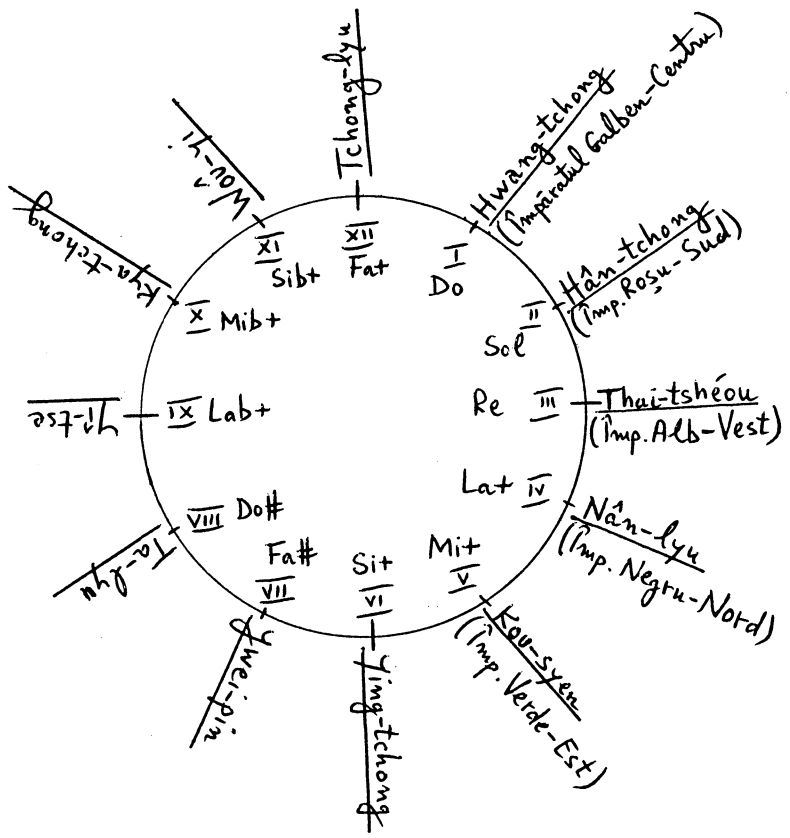


XLVII Universalitatea scărilor pentatonice

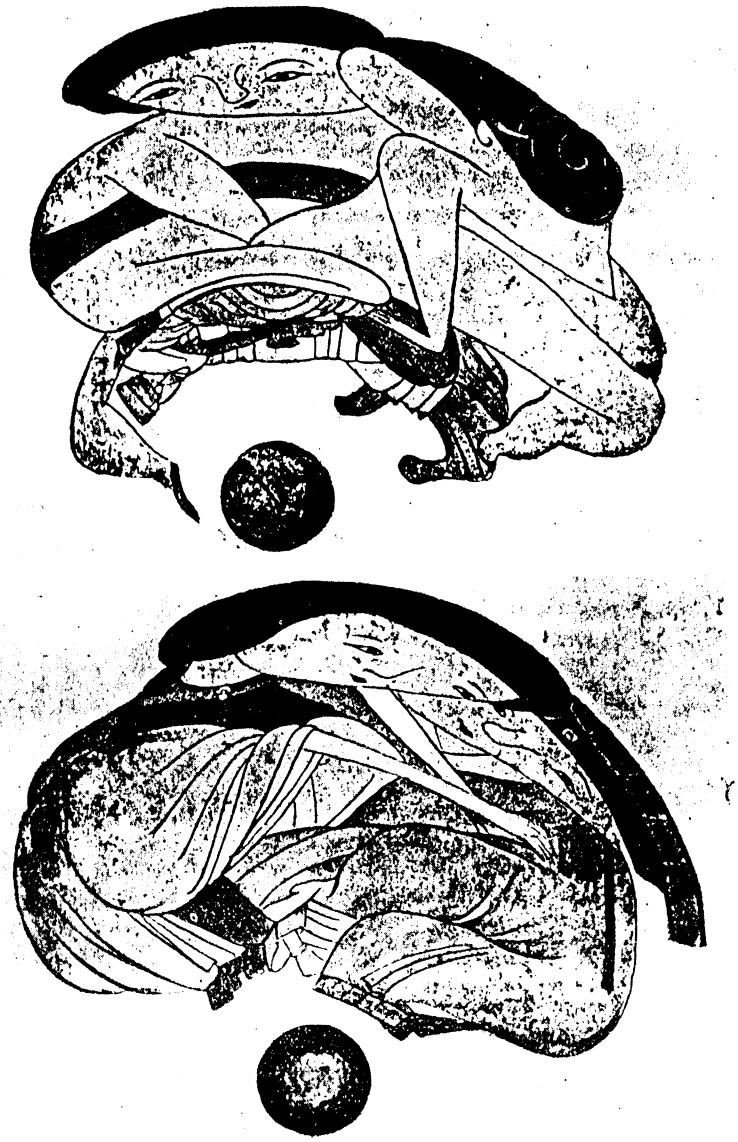
– exemple muzicale (continuare) –

XLVIII Modalismul Sacru chinezesc

Împăratul Galben	Împăratul Alb	Împăratul Verde	Împăratul Roşu	Împăratul Negru
Centru	Vest	Est	Sud	Nord
I	III	V	II	IV
Hwâng-tchong	Thai-tshéou	Kou-syen	Hân-tchong	Nân-lyu
1/1=81/81	9/8=81/72	81/64=81/64	3/2=81/54	27/16=81/48



Ciclul chinezesc al cvintelor "lyu"



ANAMORFOZA CHINEZEASCĂ : CUPLU DE ÎNDRĂGOSTIȚI.

ANAMORFOZA CHINEZEASCĂ : CUPLU DE ÎNDRĂGOSTIȚI.

XLIX Anamorfoze sferice chinezești
(ciclurii anamorfotice vizuale)

I Simbolismul sunetelor "Lyu" (în succesiune cromatică)

Sunet	Nume Lyu	Principiu	Simbolul (7 începuturi)	Dedicația – Destinatarul sacrificiului	Ciclul anual	Sexul	Data	Efect
Do	Hwang-tchong I	Yâng	Cerul (α)	Împăratului Galben; Cerului	Solstițiul de iarnă (influx Yâng)	M	11 - XII	clopot galben
Do#	Ta-lyu VIII					F	12 - I	mare
RE	Thai-tshéou III		Omul (α)	Împ. Alb; Strămoșilor; Primăverii	Echinocțiul de primăvară	M	1 - II (prima lună)	prolific
Mib+	Kya-tchong X					F	2 - III	rotund
Mi+	Kou-syèn V		Primăvara (β)	Împ. Verde; Primilor agricultori		M	3 - IV (a treia lună)	renaștere
Fa+	Tchong-lyu XII					F	4 - V	mediu
Fa#	Jwei-pin VII	Yin	Vara (β)		Solstițiul de Vară (influx Yin)	M	5 - VI	vegetal, luxuriant
Sol	Hân-tchong II		Pământul (α)	Împ. Roșu; Pământului		F	6 - VII (a șasea lună)	pădure, înflorire
Lab+	Yî-tse IX					M	7 - VIII	rănire
La+	Nân-lyu IV		Toamna (β)	Împ. Negru; Împărătesei; Lunii	Echinocțiul de Toamnă	F	8 - IX	răbdare
Sib+	Woû-yi XI					M	9 - X (a nova lună)	degenerare
Si+	Ying-tchong VI		Iarna (β)			F	10 - XI	ecou de clopot
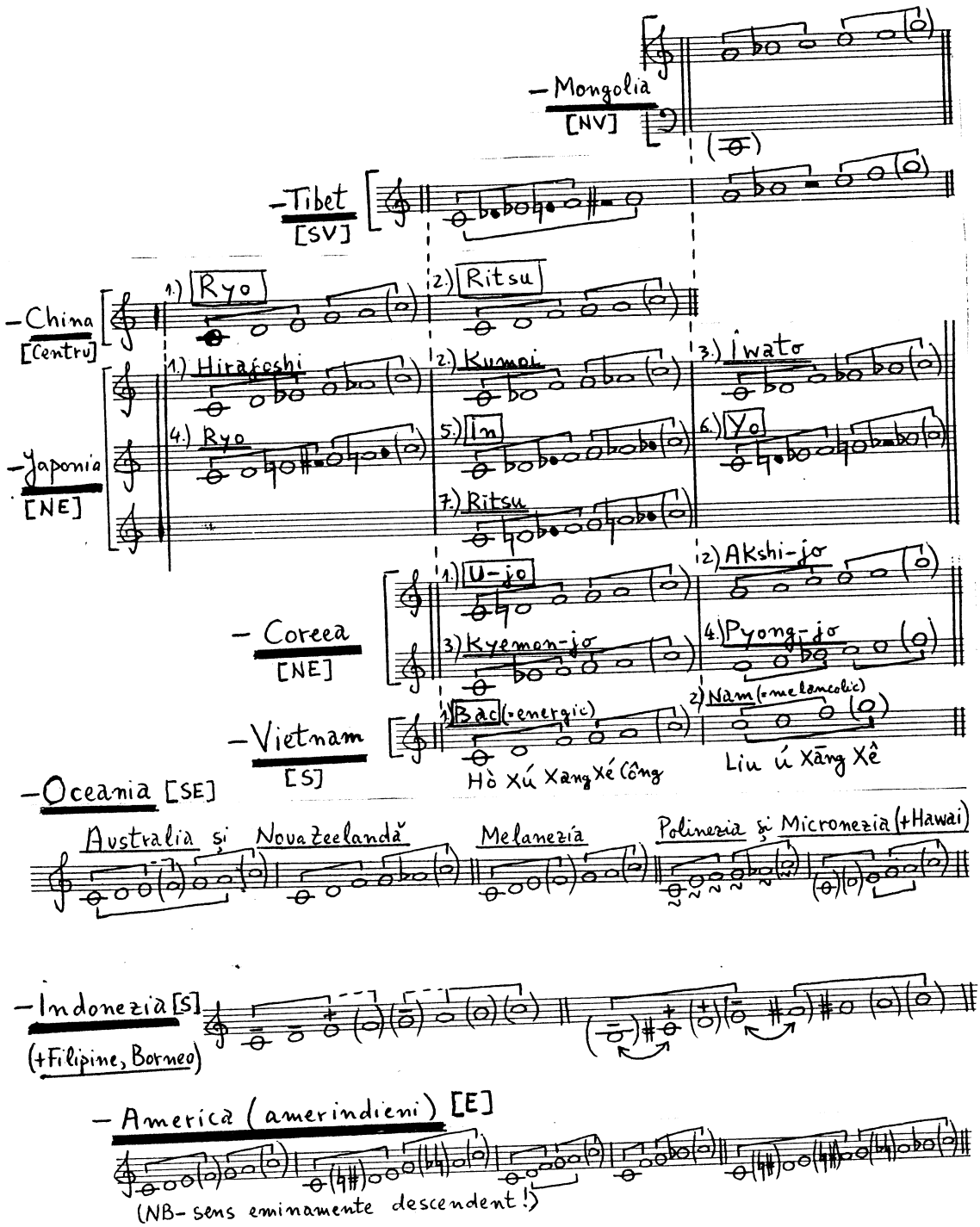
(după Alain Daniélou - "Traité de musicologie comparée")

LI Funcțiile intervalelor în sistemul chinezesc

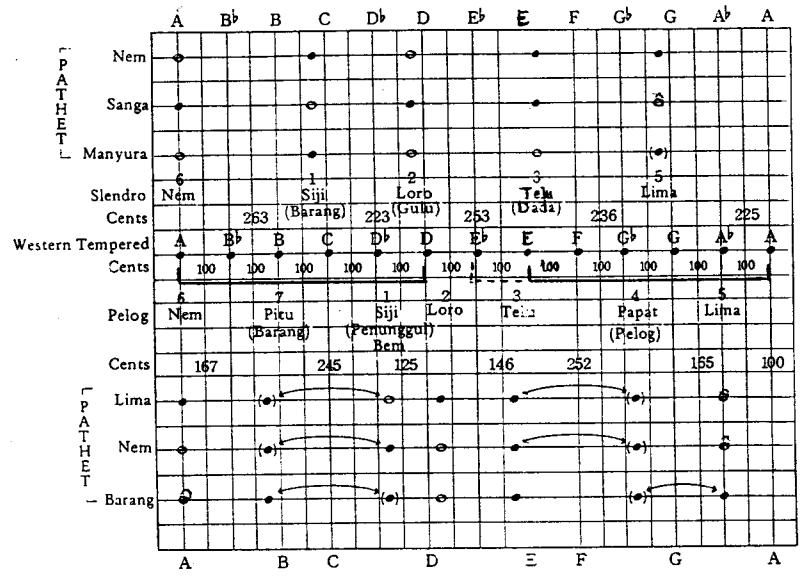
Sunet	Interval	Sens	Element	Patron	Anotimp	Număr	Funcție	Animale-simboluri
Do	Koung (fundamentală)	Centru	Pământ	Împ. Galben		5	Împărat și Prinț	Animale "goale" (cu pielea netedă)
Re	Chang (secundă mare)	Vest	Metal	Împ. Alb	Toamnă	9 și 4	Miniștri	Animale cu blană (tigrul alb din Vest); sunet de metal; ferm și rigid; ostil spiritelor
Mi+	Kyo (terță mare)	Est	Lemn	Împ. Verde	Primăvară	8 și 3	Popor	Animale cu solzi, acvatice (dragonul albastru din Marea Orientală)
Fa	Myeou/Pyéntchi (cvartă perfectă)							
Sol	Tchi (cvintă perfectă)	Sud	Foc	Împ. Roșu	Vară	7 și 2	Servicii publice	Animale cu pene (pasărea roșie meridională)
La+	Yu (sextă mare)	Nord	Apă	Împ. Negru	Iarnă	6 și 1	Produse	Animale cu carapace (broasca țestoasă neagră din Nord)
Si+	Hwô/Pyén-Koung (septimă mare)							

(după Alain Daniélou-"Traité de musicologie comparée")

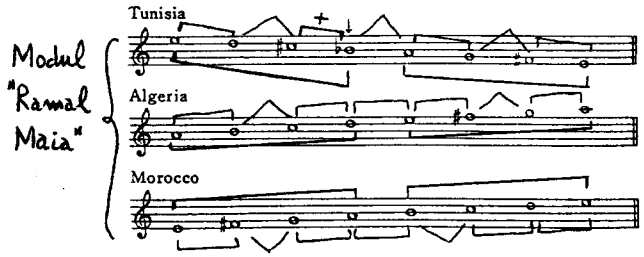
LII Dispersia sistemului pentatonic în aria Oceanului Pacific



A Javanese tone system.

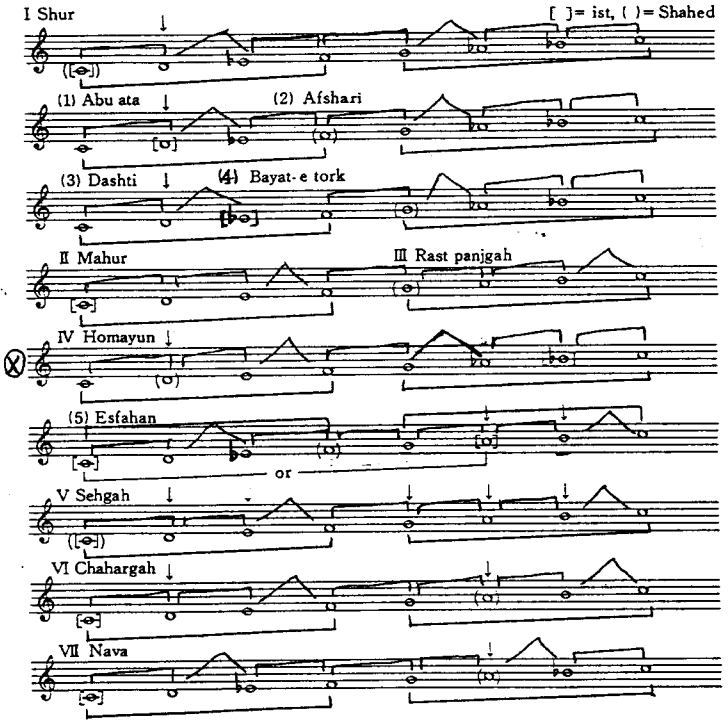


EXAMPLE 3–3. Three versions of the mode *ramal maid*. from Alexis Chottin, *Tableau de la musique marocaine* (Paris: Geuthner, 1939), p. 181. Used by permission.



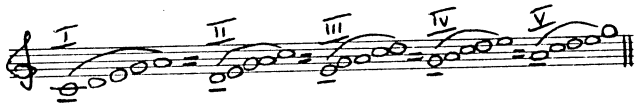
LIII Raporturile pentatoniilor asiatice cu cele africane (tablou analogic)

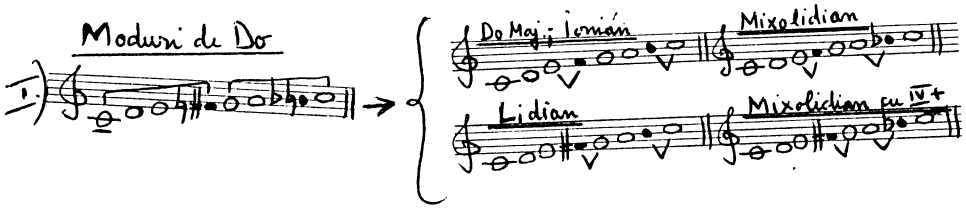
One abstraction of the Persian *dastgah* system.
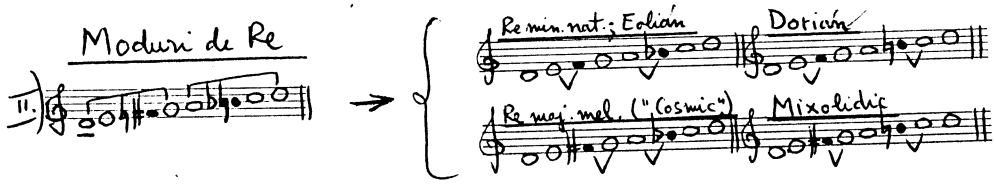


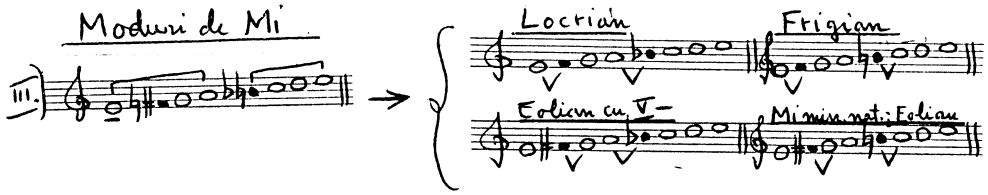
⊗ Scara acestui mod coincide cu scara Sistemului nostru Solar!

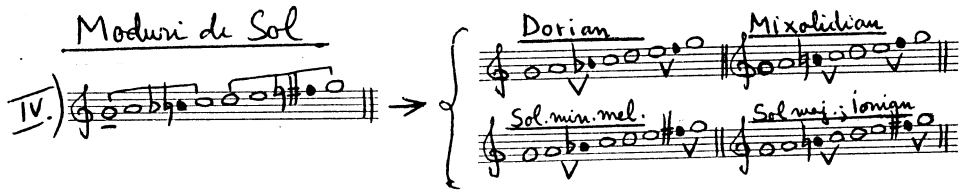
LIV Metabolul pentatonic
(plurivalenta treptelor scării pentatonice)
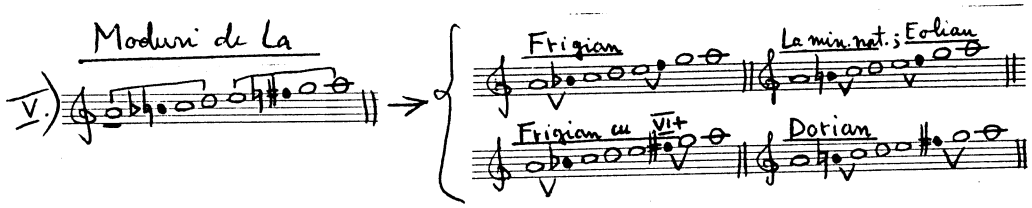






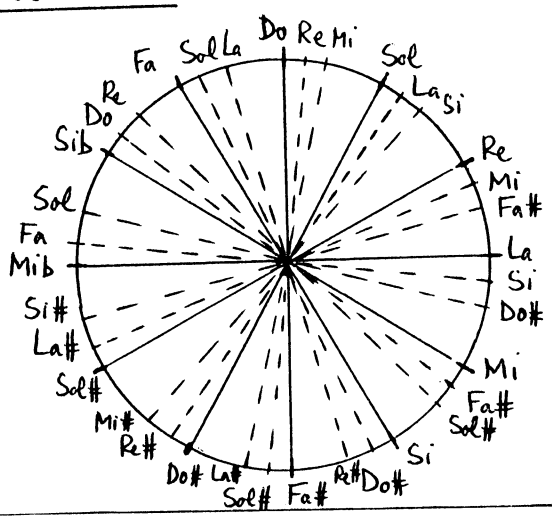


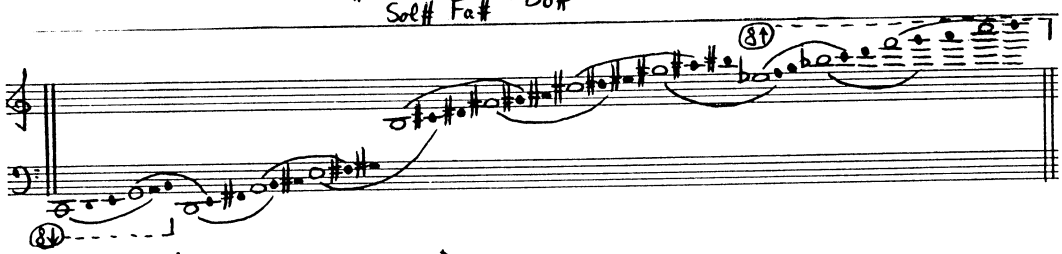




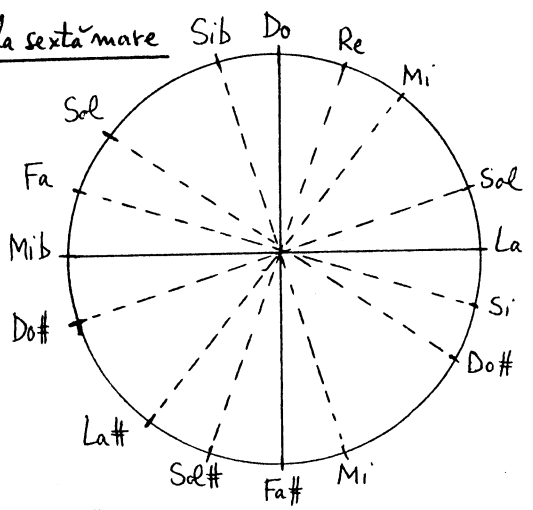
LV Procedeul "rotii" ("trohos") în generarea scărilor pentatonice
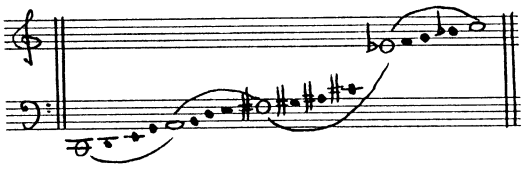
- A.) la cvintă





- B.) la sextă mare
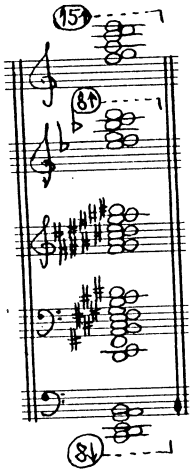




LVI Raporturile armonice inter-pentatonice

I.) Afinități armonice

- A.) Toate pentatoniile anhemitonice spațializate pe mai multe registre – modurile înlănțuite prin procedeul "rotiri" ("trohes"):

- a.) la interval de cvintă perfectă

ex.



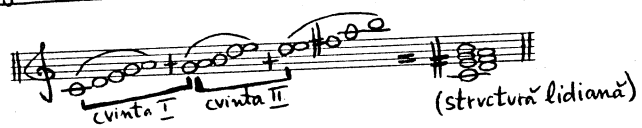
- b.) la interval de sextă mare

ex.



- B.) În "Modulo 12", doar pentatoniile înrudite până la gradul 2 (două cvinte la nivelul bazelor)

ex.



II.) Incompatibilități armonice

În spațiul "Modulo 12", toate pentatoniile distanțate la mai mult de 2 cvinte (la nivelul bazelor), ce tind astfel spre "cluster" (ca expresie a entropiei armonice)

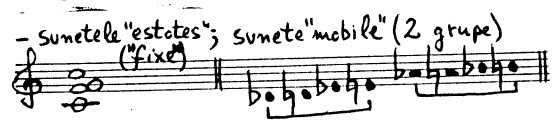


LVII Ciclurile modulante ale pentatoniilor

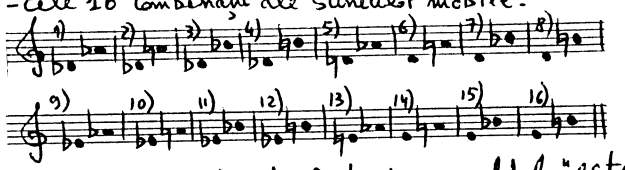
= A.) - în general

-1.) mutații interioare, la nivelul sunetelor "mobile":

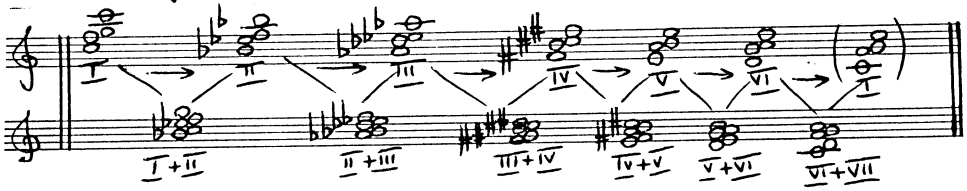
- sunetele "estotes"; sunete "mobile" (2 grupe)



- cele 16 combinații ale sunetelor mobile:

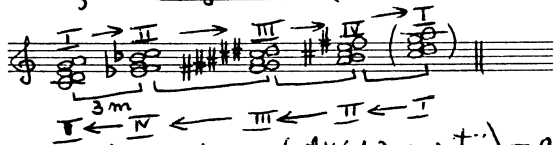


-2.) mutații majore (incluzînd și ansamblul "estotes") pe configurația unei scări hexatonale descendente:

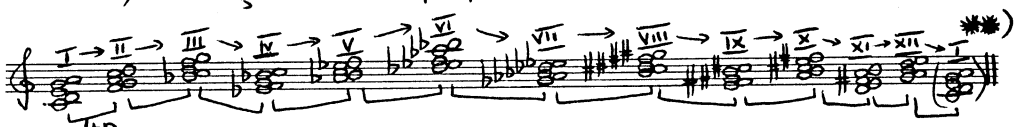


= B.) - în sub-sistemul pentatonic anhemitonic

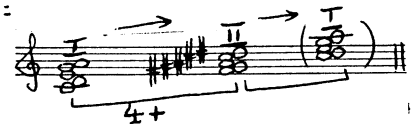
-1.) modulația la terță mică (4 poziții) - ascendentă sau descendentă: *)



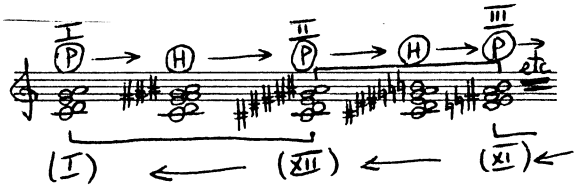
-2.) modulația la cvartă perfectă (12 poziții) - ascendentă: **)



-3.) modulația la cvartă mărită (2 poziții) - ascendentă și descendentă:

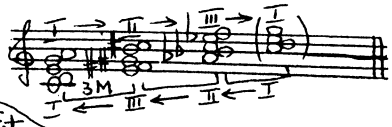


-4.) modulația (printr-o scară hexatonală intermediară) la secundă mică - ascendentă sau descendentă (12 poziții):
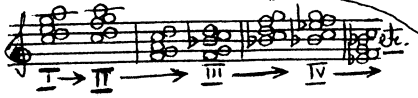


[Ⓟ = pentatonic anhemitonică
Ⓗ - scară hexatonală]

*) se pot realiza și modulații la terță mare ascendentă sau descendentă (3 poziții) →

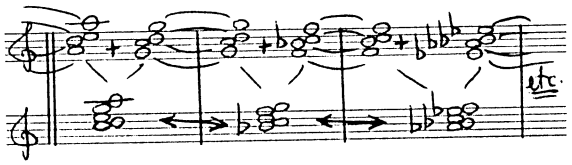


**) sau:
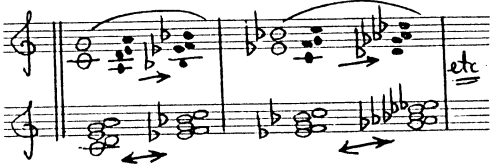


LVIII Fenomenologia modulațiilor scării pentatonice anhemitonice (ca proces anamorfotic)
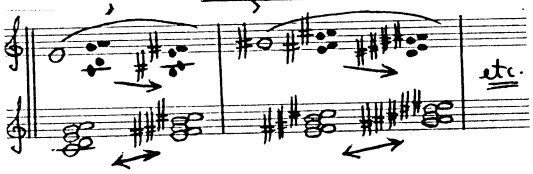
- 1.) modulația la secundă mare



- 2.) - a.) modulația la tertă mică
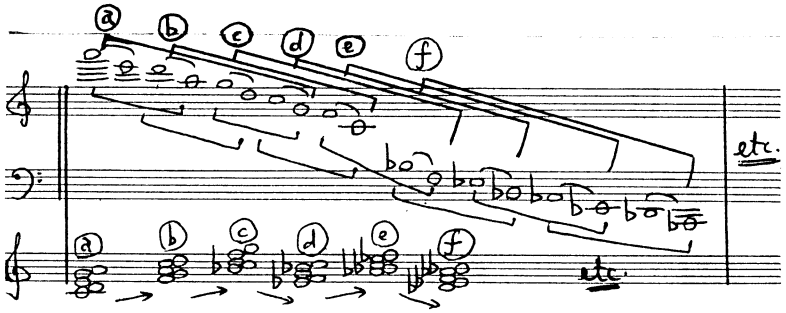


- b.) modulația la tertă mare
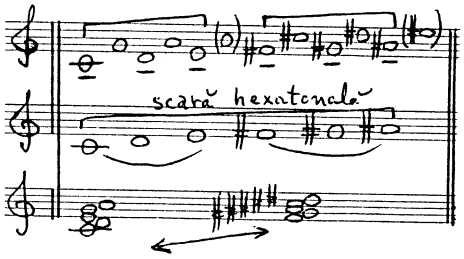


- 3.) modulația la cvartă perfectă





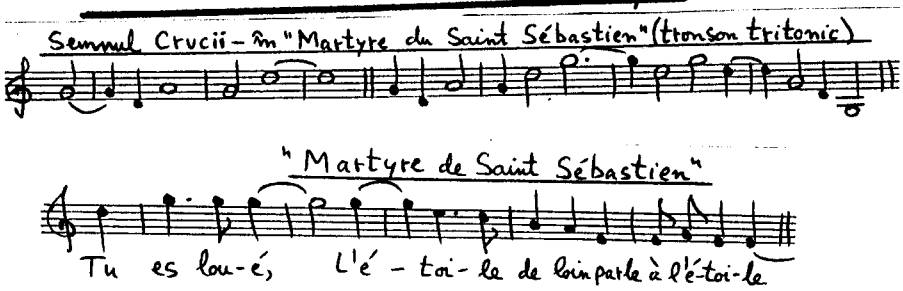
- 4.) modulația la cvartă mărită



LIX Proiecții anamorfotice ale arhetipului pentatonic în melodica lui Claude Debussy



Semnul Crucii – în "Martyre du Saint Sébastien" (tronson tritonic)



NB – Toate exemplele muzicale sînt transpuse în acelaşi sistem pentatonic:
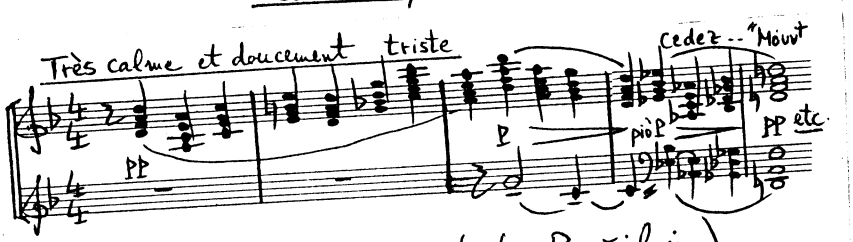


LX Sinteze ale sistemului modal pentatonic cu sistemul tonal, în creația lui Debussy

Motto:
"Încerc să descifrez, de-a lungul lucrărilor, mișcările multiple care le-au făcut să se nască și cea ce cuprind ele ca viață lăuntrică; nu sunt oare toate acestea cu mult mai interesante decît jocul care constă în a le demonta ca pe niște ceasuri ciudate?"
Cl. Debussy ("Monsieur Croche anti-dilettante")

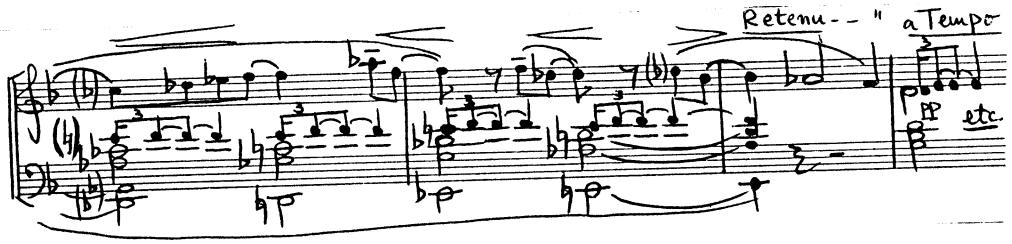
— A.) armonii tono-modale, prin aplicarea — în baza unei scări pentatonice în plan orizontal — a unor paralelisme de sorginte gregoriană, acumulînd cvarte și cvinte ("organum"), precum și terțe ("gymel") în trisoane majore și minore:

Cl. Debussy - "Canope" ("Préludes", 2e Livre)



— B.) limbaj complex, "supra-tonal" (cf. Brăiloiu), sintetizat prin suprapunerea dinamică (în continuă "schimbare a perspectivelor" armonico-melodice) a unor scări pentatonice și tonale:

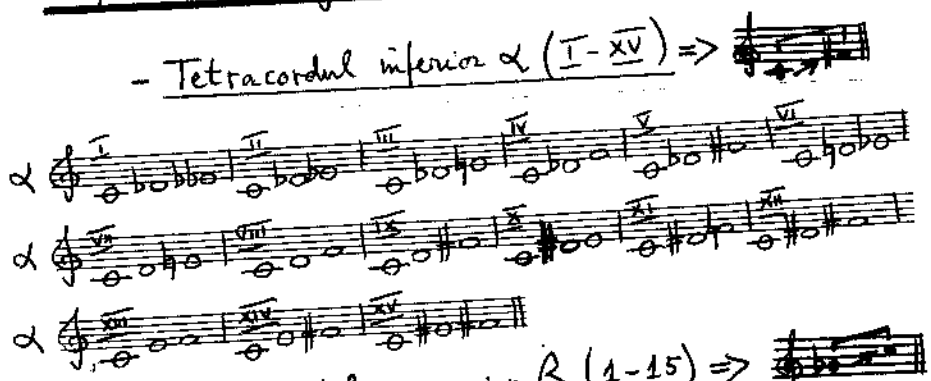
Cl. Debussy - "Des pas sur la neige" ("Préludes", 1er Livre)



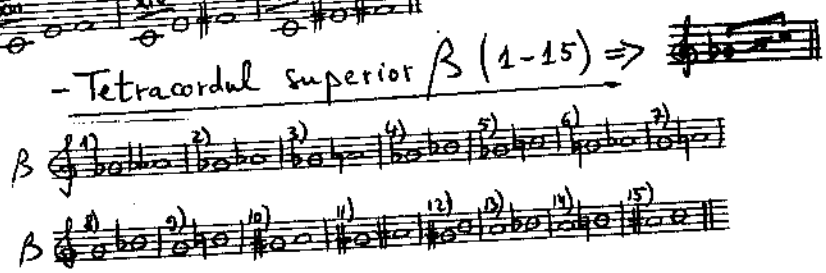
LXI Noi modele generative

— A.) Model de generare a pentatonilor (Ș. Nichifor)

- Tetracordul inferior α (I - XV) =>



- Tetracordul superior β (1-15) =>

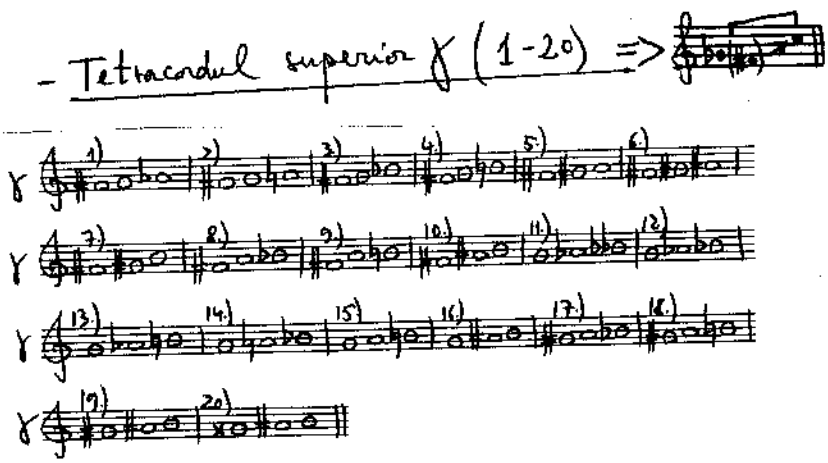


Se obțin: $15\alpha \times 15\beta =$ 225 pentatonii

— B.) Model de generare a hexacordelor (Ș. Nichifor)

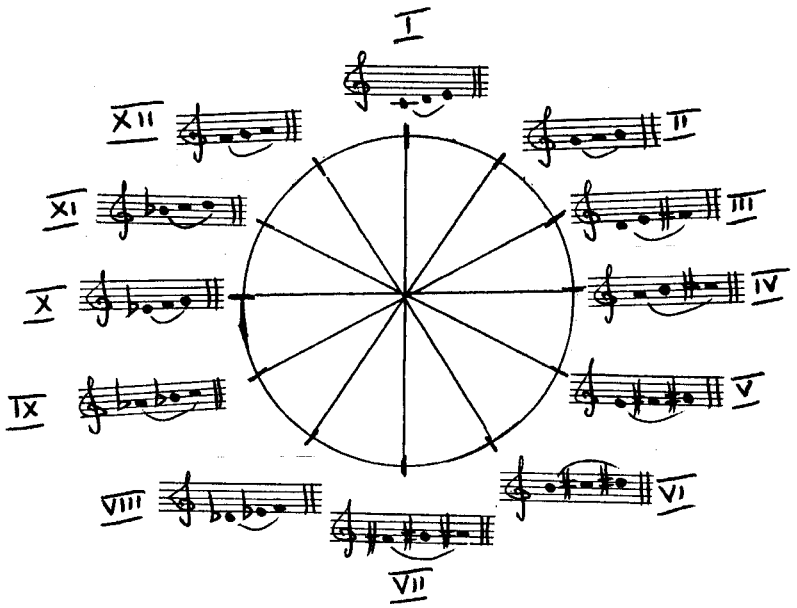
- Tetracordul inferior α (I - XV, ca la pentatonii)
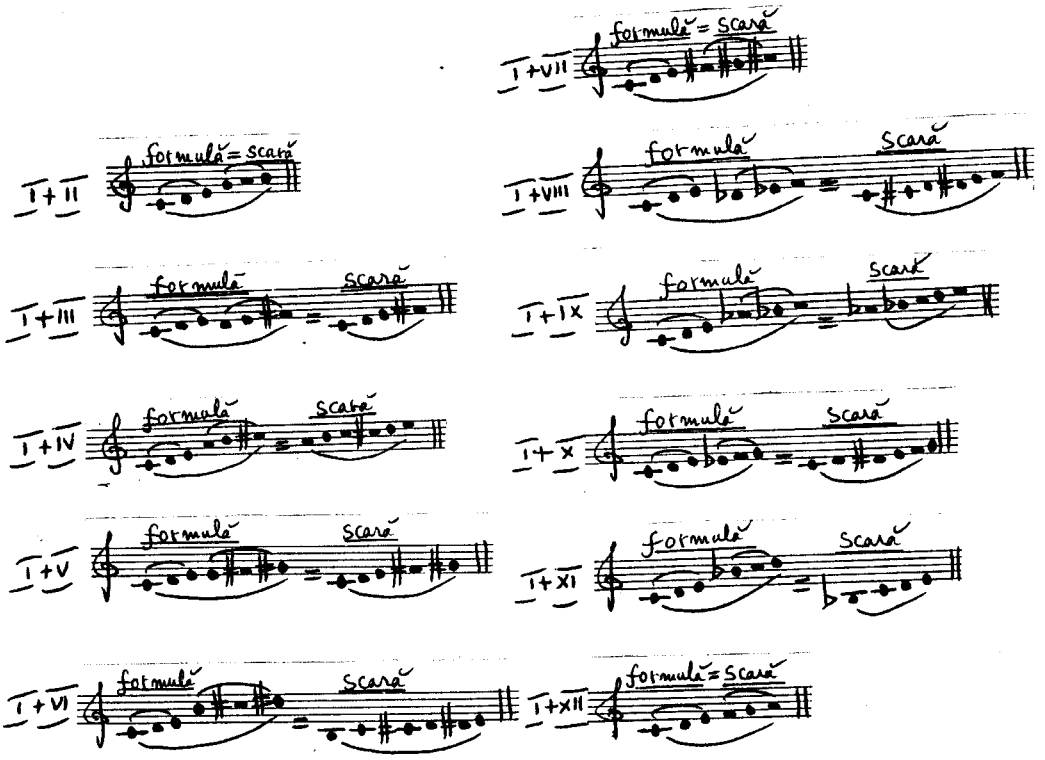
- Tetracordul superior γ (1-20) =>



Se obțin: $15\alpha \times 20\gamma =$ 300 hexacordeie (inclusiv scara hexatonică)

LXII Funcția tricordului pre-pentatonic "pycnon" în generarea modurilor de 4-6 sunete

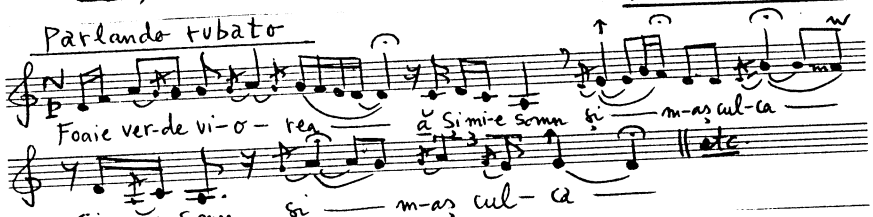




LXIII Atemporalitatea scărilor penta- și hexatonale

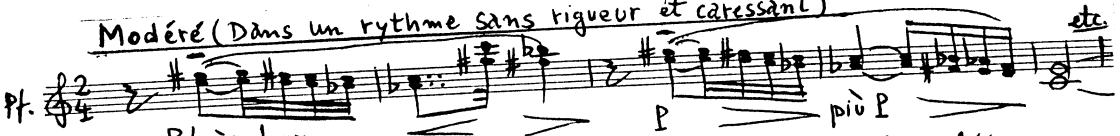
-I.) Pentatonie în ipostază atemporală:

Folclor din Oltenia



-II.) Hexatonie în ipostază atemporală
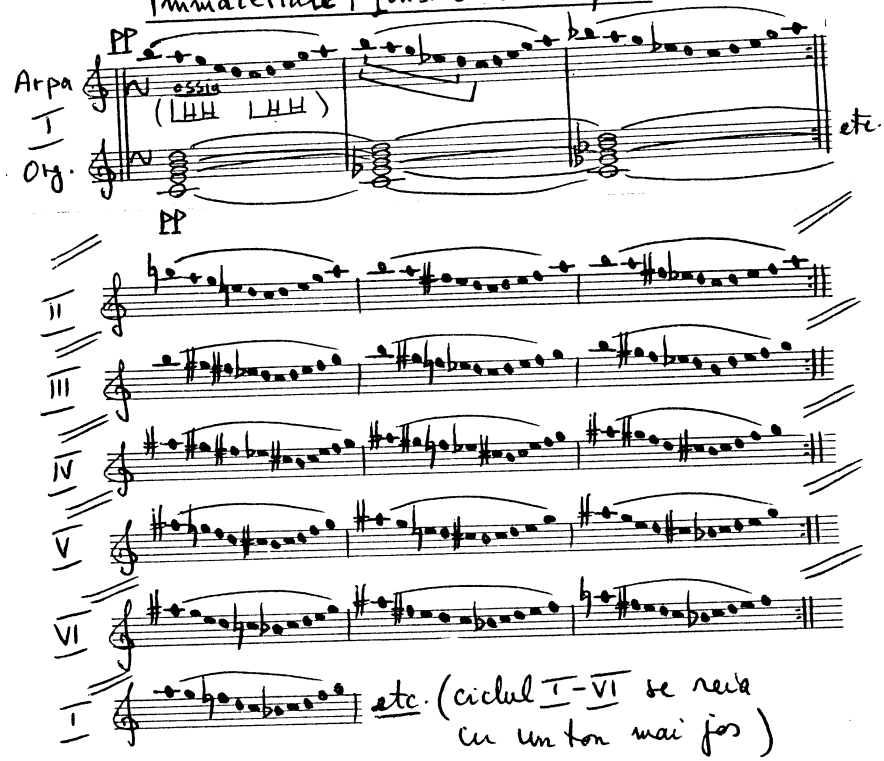
Cl. Debussy - "Voiles" ("Préludes", 1er Livre)



-III.) Structură sintetică penta/hexatonală de factură repetitiv-evolutivă (deformări atemporale ale unei celule melodico-armonice)

S. Nichifor - "In aeternum"

Immateriale, quasi senza tempo

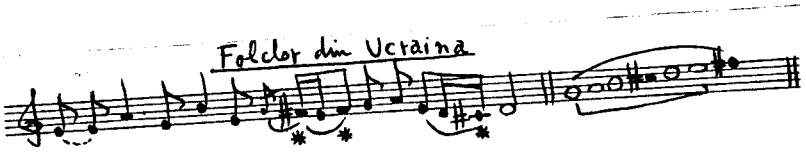


LXIV Ocultarea prin plenitudine a arhetipului pentatonic în alte structuri modale (procedeul anamorfotic de tip "Trompe l'oeil")

Folclor din Scoția



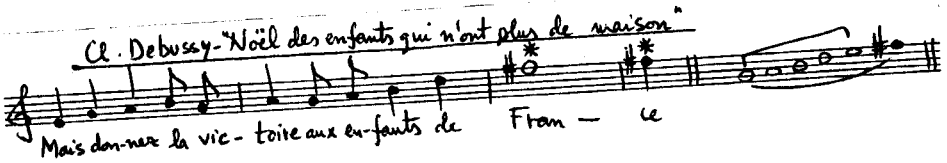
Folclor din Ucraina
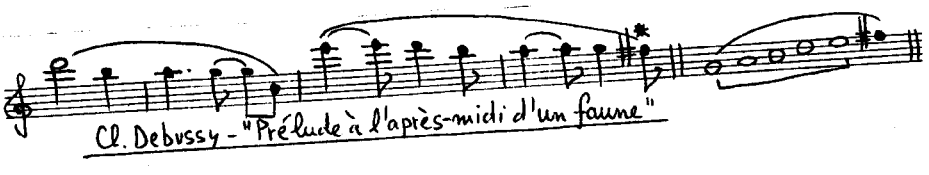


Cl. Debussy - "Tarentelle-Styrienne"
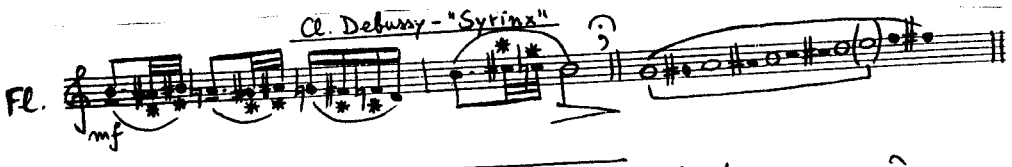


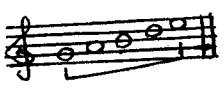
Cl. Debussy - "Noël des enfants qui n'ont plus de maison"





Cl. Debussy - "Syrinx"



NB - Toate exemplele muzicale sînt transpuse în același sistem pentatonic: 

LXV Anamorfoze pre-heptacordice

în lumina "geneticii" modale debussyste
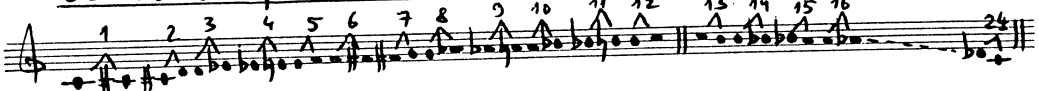
(după Maurice Emmanuel - "Carnet de notes" - - Conversațiile Cl. Debussy - Ernest Guiraud, oct. 1889)

Motto:

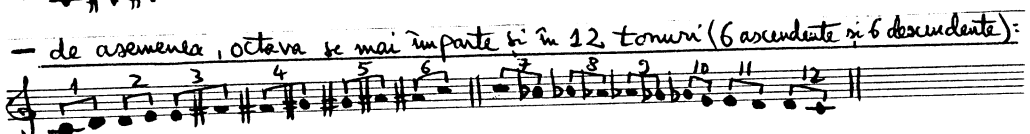
"Muzica este suma unor forțe răzlețe...
Iar unii fac din ea un cîntec speculativ!
Îmi plac mai mult cele cîteva sunete
ale fluierului unui păstor egiptean,
el colaborează cu peisajul și aude
armonii neștiute de tratatele voastre..."

Claude Debussy ("Monsieur Croche anti-dilettante")

- octava se împarte în 24 semitonuri (12 ascendente și 12 descendente):

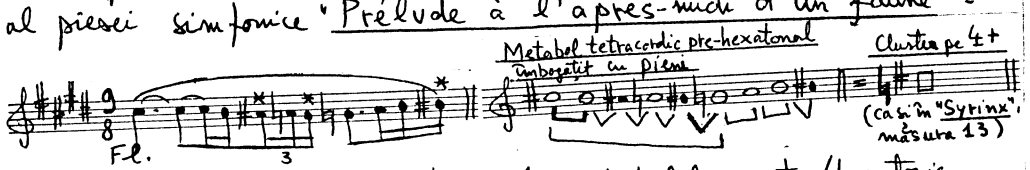


- de asemenea, octava se mai împarte și în 12 tonuri (6 ascendente și 6 descendente):



- cele 24 semitonuri și cele 12 tonuri alcătuiesc fondul de 36 de intervale constitutive, grupate în 18 intervale ascendente (12 semitonuri + 6 tonuri) și în 18 intervale descendente (12 semitonuri + 6 tonuri)

- modurile tri-, tetra-, penta- și hexatonice se nasc din combinările libere ale celor 36 de intervale (celule) constitutive, ca de pildă în "Syrinx" pentru flaut, sau în motivul generator al piesei simfonice "Prélude à l'après-midi d'un faune":

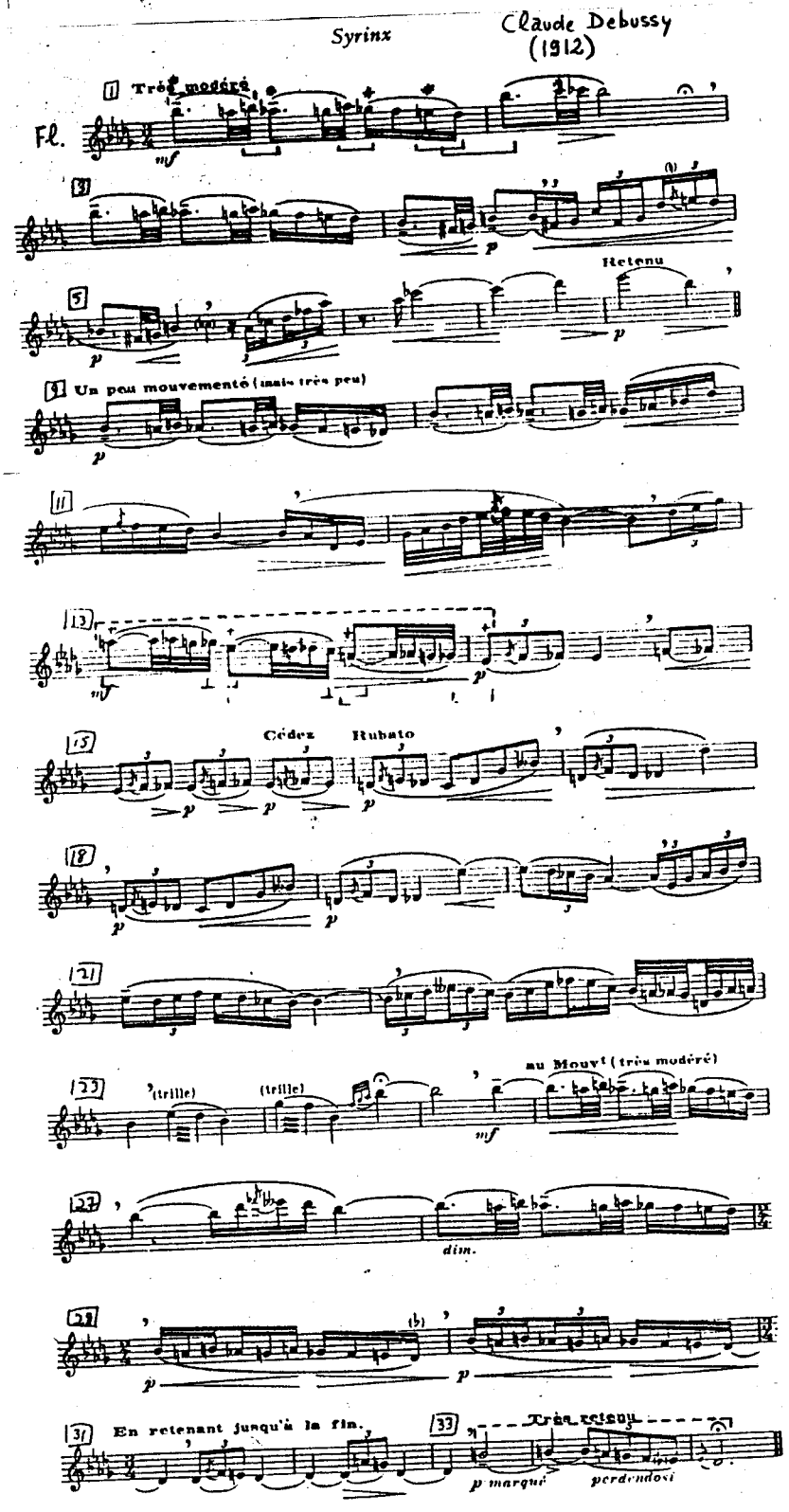


- în "Syrinx", cromatizările intense ale metabolului penta-/hexatonic prin pleni (derivînd din celulele semitonale ale sistemului generativ debussyst) creează un cîmp modulant extrem de liber, de flexibil, tocmai prin polivalența modală a intervalelor constitutive.

Această tehnică a fost preluată și de E. Varèse, în "Density 21,5" - o veritabilă replică la "Syrinx"-ul lui Debussy.

LXVI Proiecții anamorfotice ale modurilor pre-heptacordice

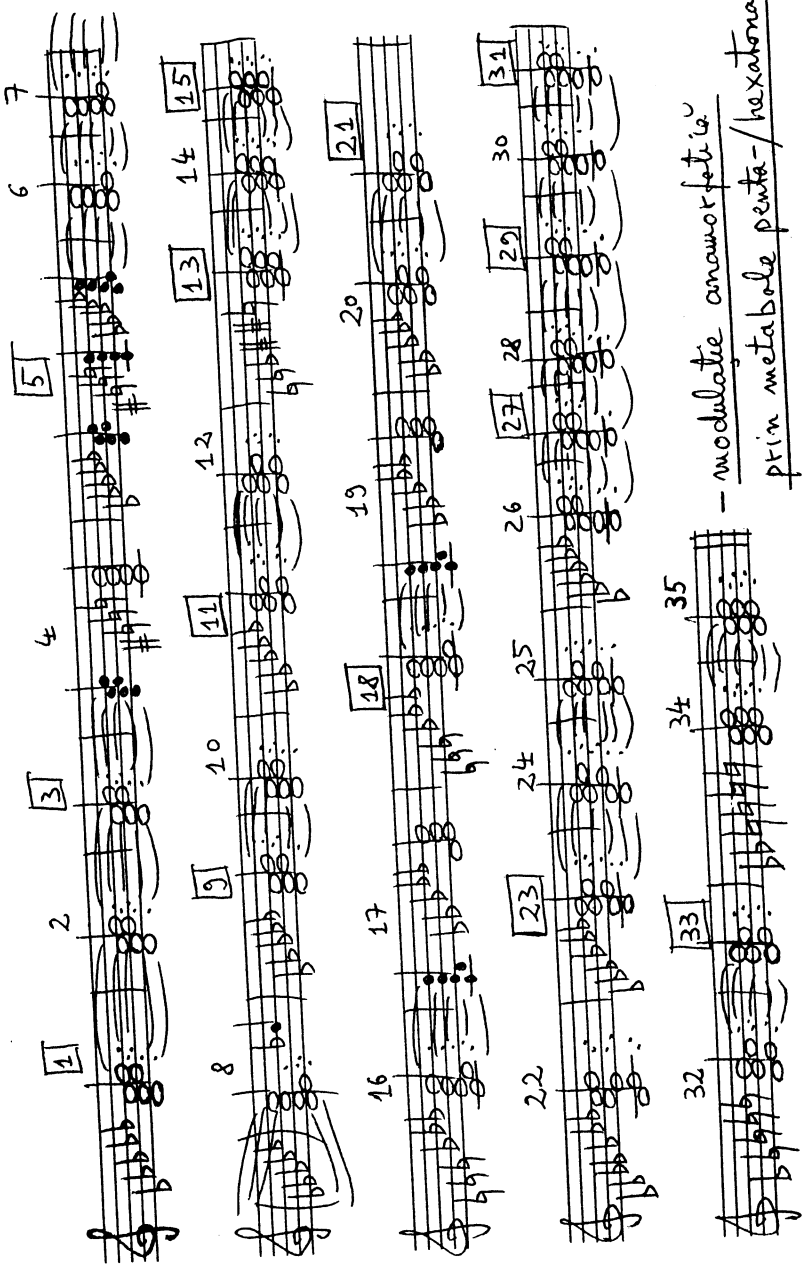
A.) "Syrinx" de Claude Debussy



LXVII "Syrinx" de Cl. Debussy
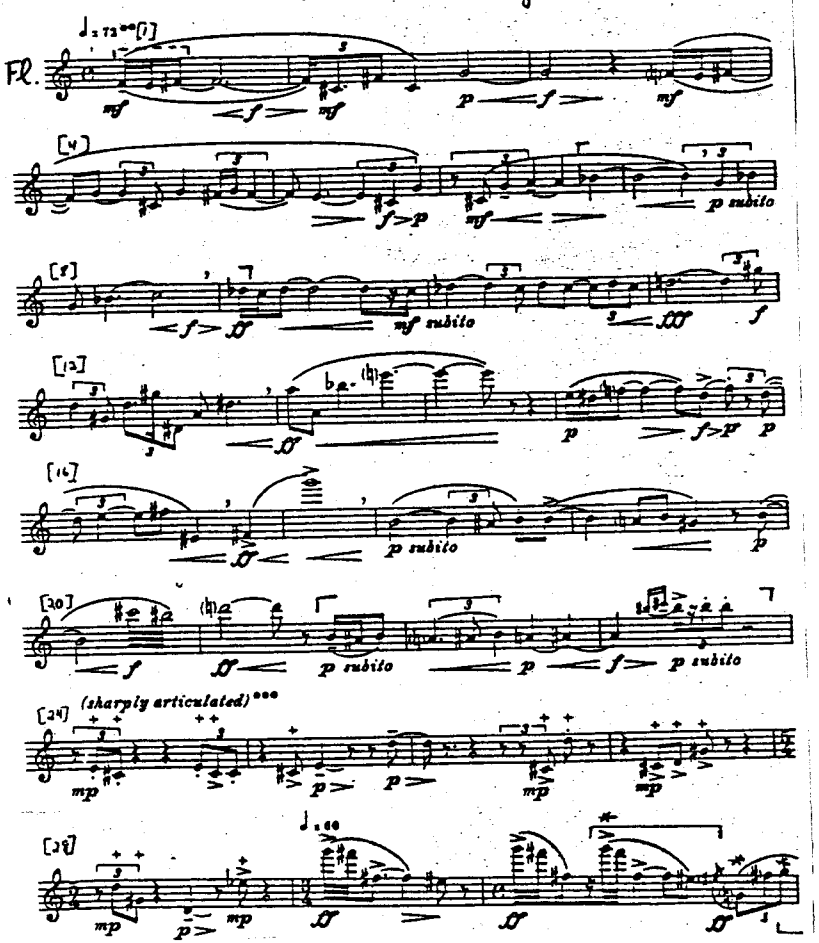
- Schema armonică a anamorfozelor modale -
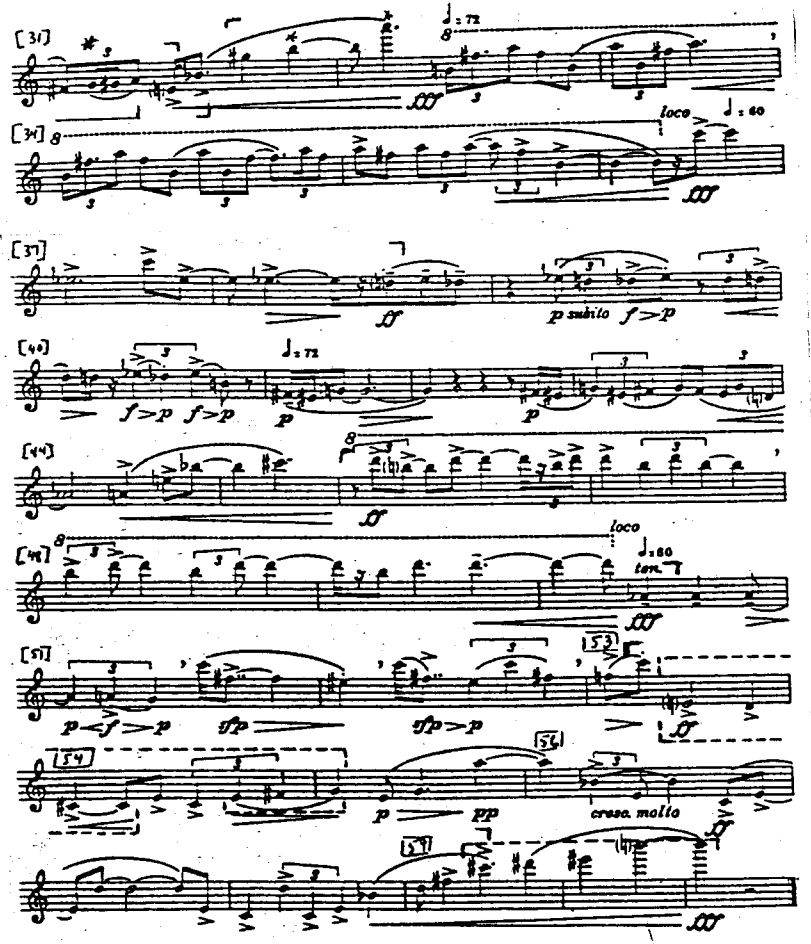
(excluzînd pieniî ornamentali sau de pasaj)



VARÈSE'S EXPLICATION OF DEBUSSY'S "SYRINX"

Density 21·5 Edgard Varèse



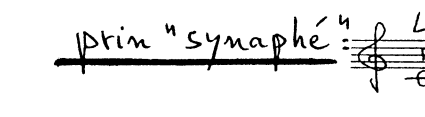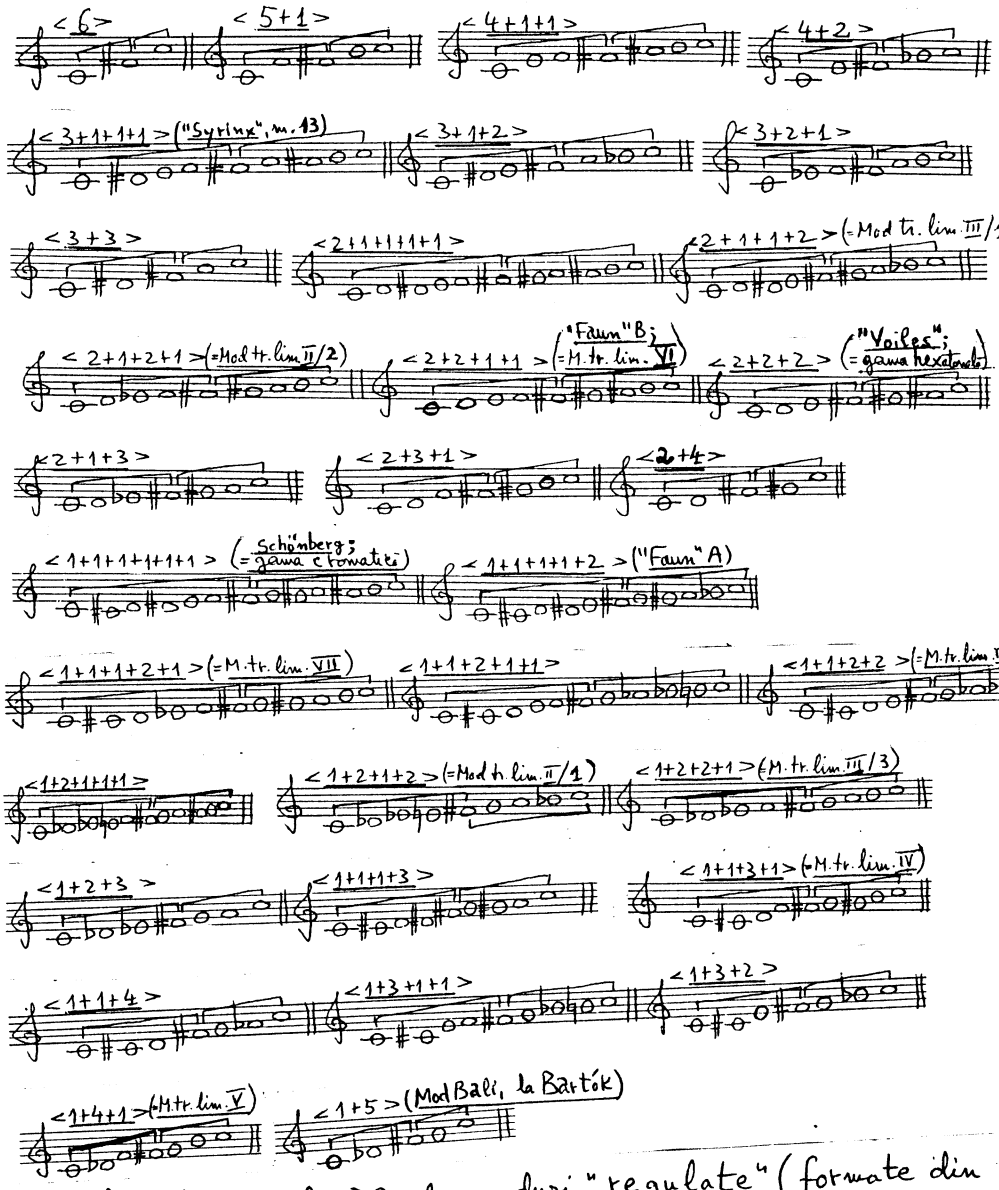


The text of Varèse's *Density 21·5* is reproduced by kind permission of Messrs. E. C. Kerby Ltd., Toronto, Canada.

LXVIII Proiecții ana mortotice ale modurilor pre-heptacordice -285-

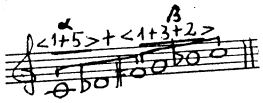
B.) "Density 21·5" de Edgard Varèse

LXIX Modurile derivate din divizarea octavei în două tetracorduri de cvartă mărită, cuplate prin "synaphé": 4+(=6 st.) = 4+(-6 st.) (Ş. Nichifor)





NB - În afara acestor 32 de moduri "regulate" (formate din tetracorduri de cvartă mărită, cu structuri interne identice), se mai pot sintetiza încă 992 de moduri mixte, "neregulate" (în care structurile tetracordurilor sînt diferite), ca de pildă: $\alpha\langle 1+5\rangle + \beta\langle 1+3+2\rangle$.



c.) PROIECȚII ANAMORFOTICE ÎN MICRO-COSMOSUL SPAȚIILOR TONO-MODALE COMPLEXE (HEPTACORDICE ȘI INTEGRATE)

(PLANȘELE LXX - CXXVI)

"Iubirea lui Dumnezeu este forța motrice, modalitate de manifestare și de recunoaștere a Lui: cerc etern, care își are originea în Bine și se întoarce în Bine."

Dionisie Pseudo-Areopagitul (sec. V-VI)

"Trebuie cu orice preț să avem grijă de un lucru: să ne folosim de aceste reguli astfel încît să nu dăunăm în nici un chip eufoniei, căci țelul de căpătîi al artei muzicale pare a fi acela de a o sluji."

Odo de Cluny (sec. IX), "Dialogus de musica"

"Cu siguranță, aceleași numere - care fac ca armonia vocilor să apară neobișnuit de plăcută urechilor omenești - umplu și ochii și spiritul cu o minunată desfătare.
De aceea, vom deduce toate regulile proporțiilor de la muzicieni, cărora aceste numere le sunt bine cunoscute."

Leon Battista Alberti (1404-1472), "De re aedificatoria"

Cap. IV/C

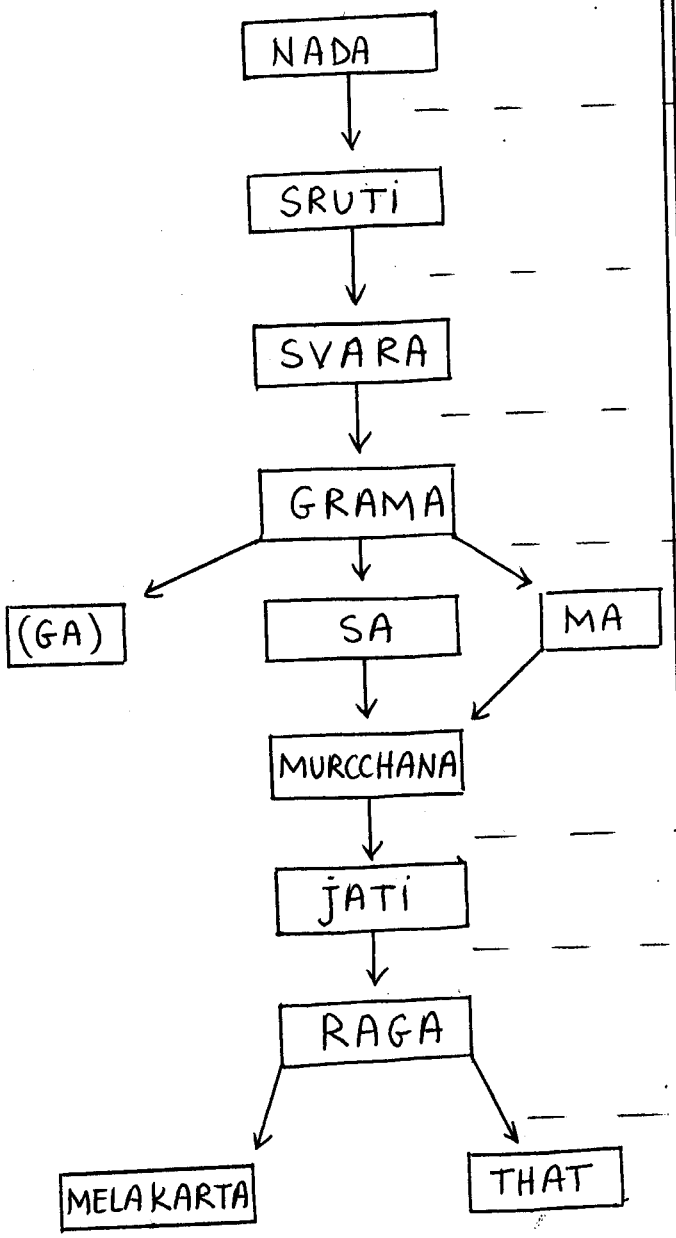
LXX - Sistemul teologic al modurilor hinduse (model generativ)
LXXI - Simbolismul sunetelor în concepţia cosmogonică hindusă
LXXII - Concordanţele cosmogoniei hinduse şi anamorfismul constitutiv al muzicii de cult
LXXIII - Elemente definitorii ale modalismului hindus
LXXIV - Prototipuri modal-melodice "Raga"
LXXV - Modurile "Melakarta"
LXXVI - Concordanţele unor moduri în diferite sisteme
LXXVII - Modalismul antic grecesc
LXXVIII - Confuzia sistemelor (după Alain Daniélou)
LXXIX - Lumea musulmană
LXXX - Grupa perfectă (disjunctă) după interpretarea arabă
LXXXI - Elementele fundamentale ale sistemelor modale arabo-persane
LXXXII - Clasa de moduri "Dastgâhe" specifică lumii islamice "şiite"
LXXXIII - Clasa de moduri "Maqâm" specifică lumii islamice "sunnite"
LXXXIV - Principalele scări "Maqâm" şi unele moduri derivate
LXXXV - "Modurile consonante" derivate din clasa "Maqâm"
LXXXVI - Sistemul modal turcesc (A)
LXXXVII - " " " (B)
LXXXVIII - " " " (C)
LXXXIX - Structurile iniţiale ale modalismului iudaic
XC - Civilizaţia europeană şi izvoarele ei greco-romane şi creştine
XCI - Anamorfotica modalismului creştin fundamental (A)
XCII - " " " " (B)
XCIII - " " " " (C)
XCIV - Evoluţia stilistică a muzicii creştine
XCV - România, ca punct de echilibru, la confluenţa Occidentului cu Orientul
XCVI - Imagine parţială a spaţiului sacru românesc
XCVII - Modurile populare româneşti heptacordice (A)
XCVIII - " " " " (B)
XCIX - Modalismul bizantin în muzica Bisericii Ortodoxe Române (α)
C - Modalismul.... (continuare) (β)
CI - Modalismul.... (continuare) (γ)
CII - Spiritualitatea românească şi arhetipurile muzicii creştine (A)
CIII - Spiritualitatea.... (continuare) (B)

./.

Cap. IV / C (continuare)

CIV - Spiritualitatea.... (continuare) (C)
C V - Spiritualitatea.... (continuare) (D)
CVI - Proiecţii anamorfotice ale colindei româneşti în Missa Romană
CVII - Procesul anamorfotic al cristalizării muzicii protestante
CVIII - Muzica Bisericii Calvine din Franţa
CIX - Polifonia de cult şi protestantismul englez
CX - Spaţiul predilect al curenteler neo-protestante - USA şi statul component Utah
CXI - Protestantism şi neo-protestantism muzical în spaţiul nord-american (A) - influenţe calvine, anglicane, puritane presbiteriene
CXII - Protestantismul.... (B) - influenţe metodist-episcopale, baptiste, adventiste, "shaking-quaker"-iste
CXIII - Protestantismul.... (C) - cristalizarea ethosului muzical specific Statelor Unite ale Americii
CXIV - Protestantismul.... (D) - apariţia şi dezvoltarea fenomenului mormon
CXV - Protestantismul.... (E) - apariţia şi dezvoltarea fenomenului mormon (continuare)
CXVI - Sinteza tono-modală în jazz-ul afroamerican (inclusiv în genul religios neo-protestant "negro spirituals"
CXVII - Sistemul tonal diatonic european
CXVIII - Ciclul frecvenţelor sonore în muzica occidentală clasică, modernă şi contemporană
CXIX - Ciclu tonal complex, reflectînd evoluţia dramaturgică în opera "Tristan şi Isolda" de Wagner
CXX - Sisteme tono-modale integrate
CXXI - Conglomerate sonore ("olustere" sau "ciorchini de sunete") în concepţia lui Henry Cowell
CXXII - K. Stockhausen - "Refrain" - cicluri atonale concentrice (reproducerea parţială a partiturii)
CXXIII - Sistemul modurilor cu transpoziţie limitată (Messiaen)
CXXIV - Aplicaţii ale principiului "sectio aurea" în generarea scărilor modale şi tonale (Wilhelm Berger)
CXXV - Sistemul modal "Tone Clock" (Peter Schat)
CXXVI - Clasificarea sistemelor intonaţionale după caracterul relaţiilor generatoare (Victor Giuleanu)

LXX Sistemul teologic al modurilor hinduse (model generativ)



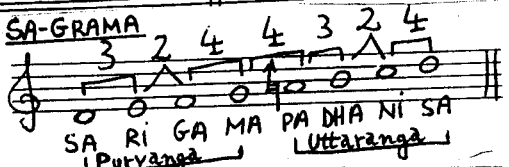
Observații

- vibrația sunetului transcendental
- intervale constitutive (transmise prin revelație supranaturală), având structuri microtonale diferențiate cantitativ
- intervalele actuale create prin combinarea intervalelor "sruti"
- vocabularul tonal de bază alcătuit din 7 "svara".
- scări derivate din cele două scări străvechi ce au "supraviețuit" (Sa-Grama și Ma-Grama) *)
- modurile principale (grupate după criteriul numărului de înălțimi)
- formulă melodică modală, alcătuită din diferite scări "jati"
- grupuri de formule modale "rāgā"

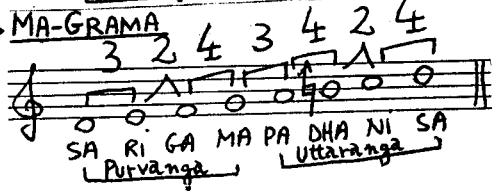
*) NB: Octava = 22 sruti
Tonul mare = 4 sruti
Tonul mic = 3 sruti
Semitonul = 2 sruti

(exact ca în octava bizantină, divizată acustic de Anton Pann în 22 secțiuni, grupate în Tonuri mari, Tonuri mici și Semitonuri!)

⇒ SA-GRAMA



⇒ MA-GRAMA



LXXI Simbolismul sunetelor în concepția cosmogonică hindusă

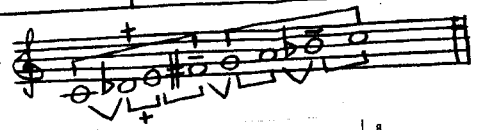
Sunet	Mod	Anotimp	Puncte Cardinale	Ciclul diurn/nocturn	Materie	Planetă	Zeu	Funcție umană	Animale
Sa (Re)	Nidhanam	Iarna	Nord	Noaptea	Apă	Luna	Chandra, Soma	Inteligență	Păun, Om, Taur
Ri (Mi)	"	"	"	"	"	"	"	"	"
Ga (Fa)	Hinkâra	Primăvara	Est	Răsăritul Soarelui	Foc	Pământul	Aditya	Respirație	Capră, Tigru
Ma (Sol)	Prastâva	Vara	Sud	Dimineața	Foc/Aer	Soarele	Yama, Vayou	Limbaj	Miel, Șacal
Pa (La)	Udgîtha	Sezonul ploilor	Centru	Miezul zilei	Apă/Foc	Soarele și Luna	Agni, Disha	Cuvînt	Vacă, Pasăre, Cal
Dha (Si)	"	"	"	"	"	"	"	"	"
Ni (Do)	Pratihara	Toamna	Vest	Seara	Aer	Stelele	Varouna	Auz	Elefant

(după Marius Schneider-"Musique, Mythologie, Rites" din "Histoire de la Musique"-Vol. I, "Encyclopédie de la Pléiade")

LXXII Concordanțele cosmogoniei hinduse și anamorfismul constitutiv al muzicii de cult

Punctе cardinale	Divinități	Aștrii
Centru	1.) Atotputernicul	
Nord	2) Creatorul	Soarele primordial
Sud	3.) Zeul Transformator I (Pământul - Mamă)	Luna plină
	4.) Fiul său, Zeul Focului	Soarele
Est	5.) Eroul civilizator (inițiatorul sacrificiilor sonore => prima funcție a muzicii umane)	Venus (steaua dimineții)
Vest	6.) Zeul Transformator II (al războiului)	Luna în declin, Marte (steaua serii)
	7.) Fiul său, Zeul Emisar (al morților și al Apei)	Luna neagră
	8.) Duhurile bune	
	9.) Duhurile rele	
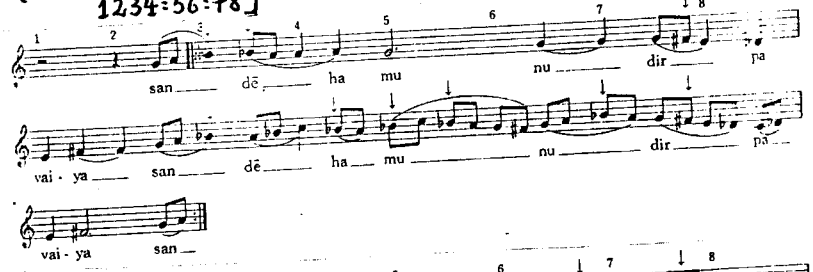
Rama-pria raga
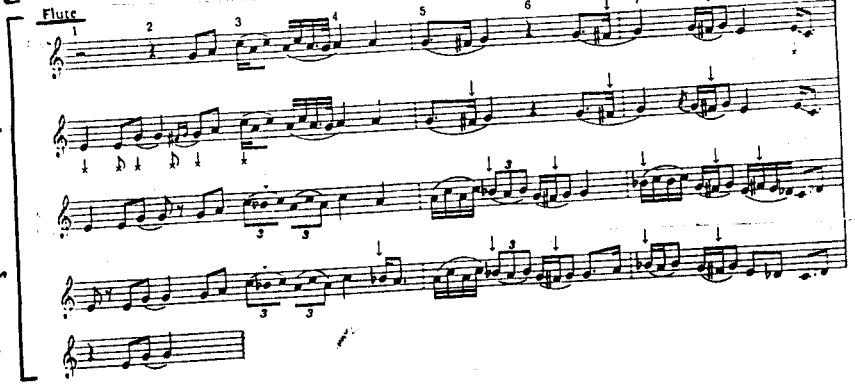


[Adi-tala (variantă a Triputa-tala): 1234:56:78]

"SANDEHAMUNU" de Tyagaraja

Melodie originală

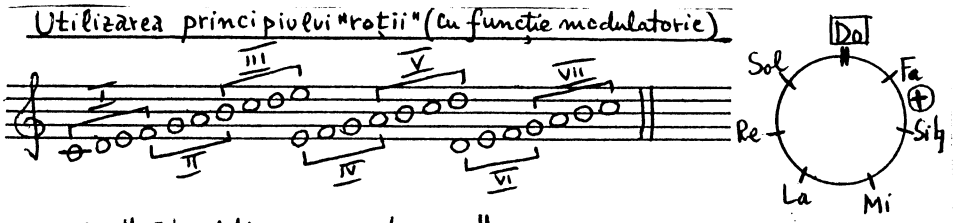


Proiecții anamorfotice



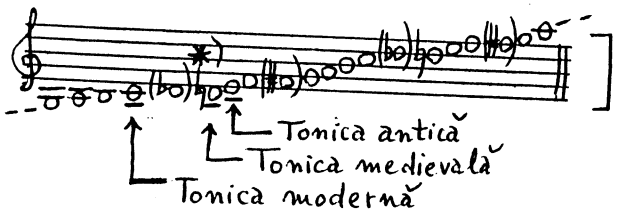
LXXIII Elemente definitorii ale modalismului hindus

Utilizarea principiului "roții" (cu funcție modulatorie)

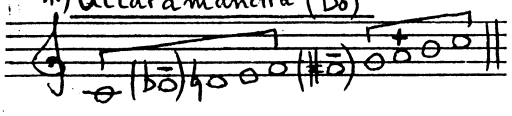


Modurile "Shuddhà-murchana"

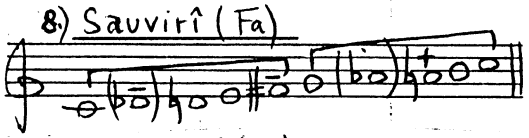
[scări plagale de 9 sunete, formate pe registrul:



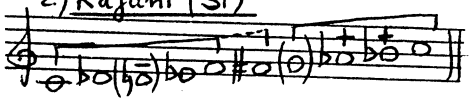
1.) Uttaramandrâ (Do)



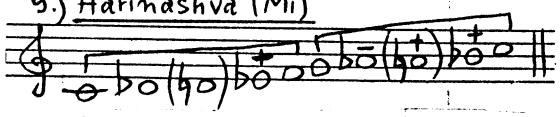
8.) Sauvirî (Fa)



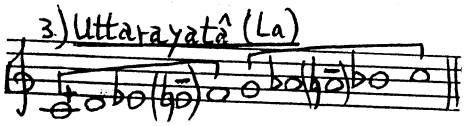
2.) Rajanî (Si)



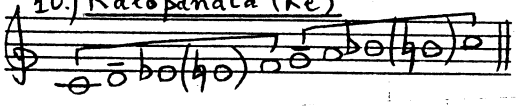
9.) Harinashvâ (Mi)



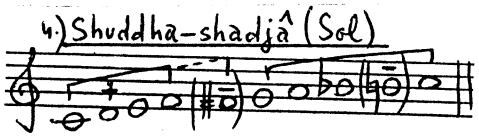
3.) Uttarayatâ (La)



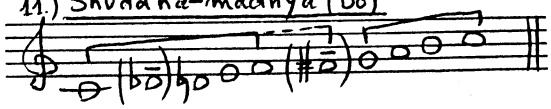
10.) Kalopânatâ (Re)



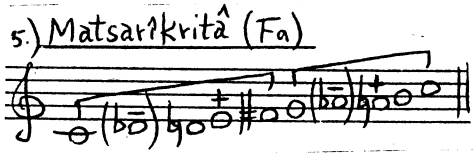
4.) Shuddha-shadjâ (Sol)



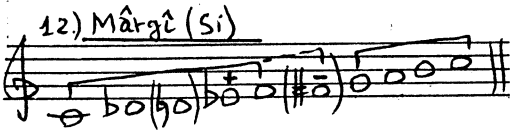
11.) Shuddha-madhyâ (Do)



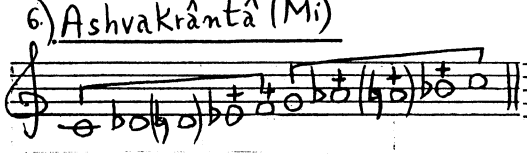
5.) Matsarîkritâ (Fa)



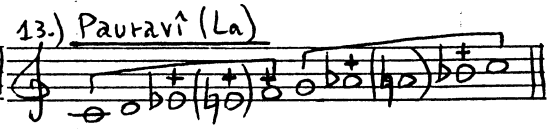
12.) Mârgî (Si)



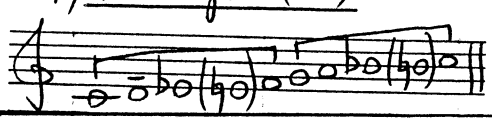
6.) Ashvakrântâ (Mi)



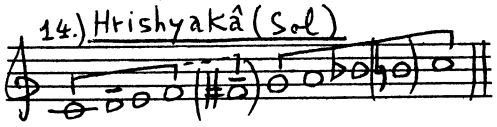
13.) Pauravî (La)

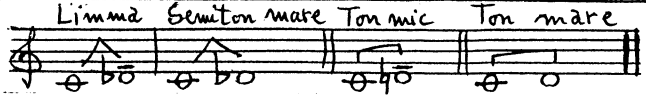


7.) Abhirudgatâ (Re)



14.) Hrishyakâ (Sol)



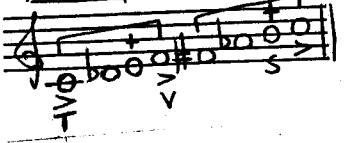


- diastematica microtonală hindusă

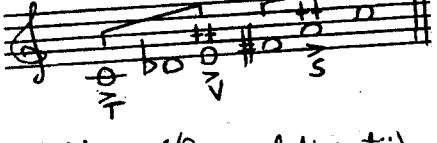
LXXIV Prototipuri modal-melodice "Raga"

NB - T = Tonică
- V = Vâdi (centru vorbit)
- S = Samvâdi (centru consonant)

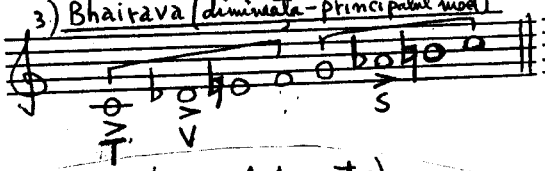
1.) Lalita (în zorii zilei)



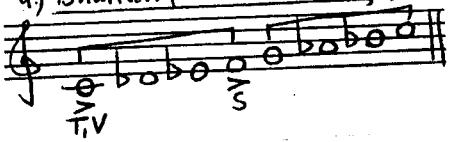
2.) Vibhasa (răsăritul soarelui)



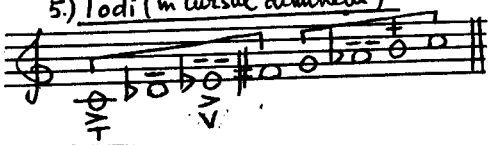
3.) Bhairava (diminața - principalul mod)



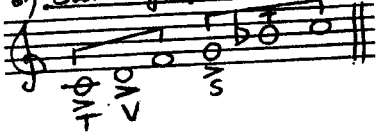
4.) Bhairavi (în cursul dimineții)



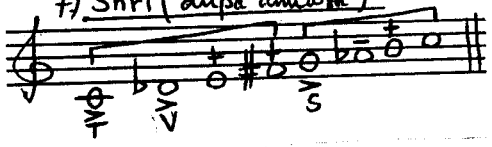
5.) Todi (în cursul dimineții)



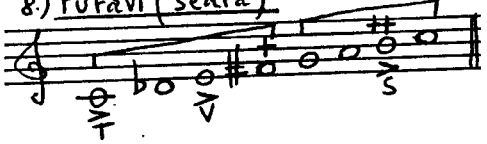
6.) Saranga (la amiază)



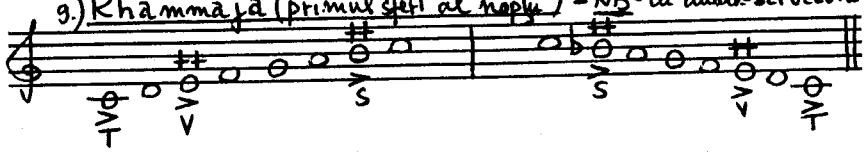
7.) Shri (după amiază)



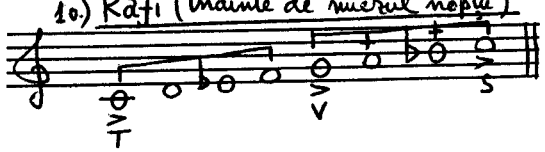
8.) Puravi (seara)



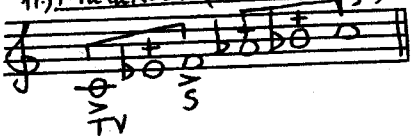
9.) Khammaja (primul sfert al nopții) - NB - cu dublă structură



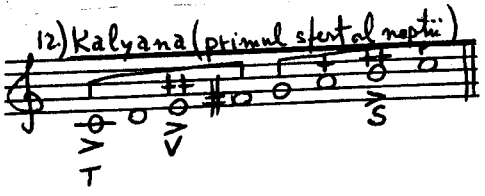
10.) Kafi (înainte de mijlocul nopții)



11.) MălaKosha (mijlocul nopții)
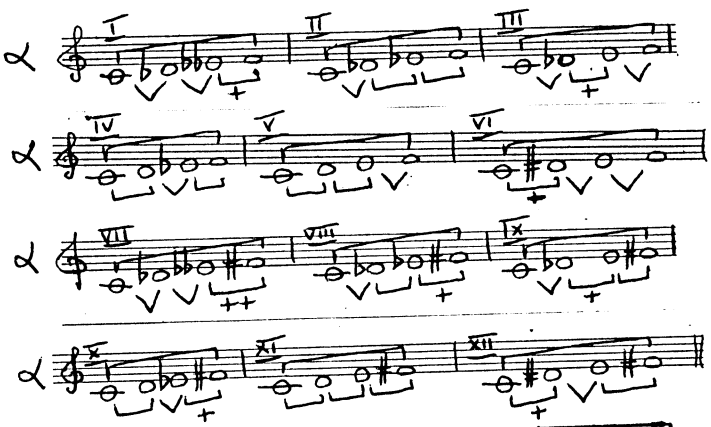


12.) Kalyana (primul sfert al nopții)



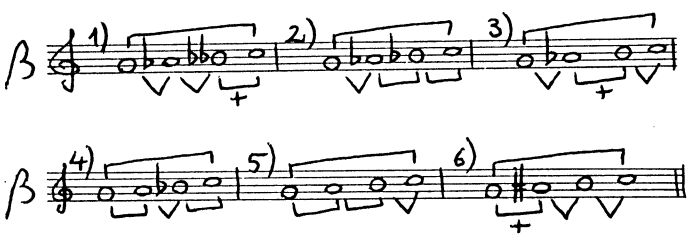
LXXV Modurile "Melakarta"

(sistemul creat în sec. XVII de Venkatamakhi
și perfecționat în sec. XIX de Tyâgarâja)

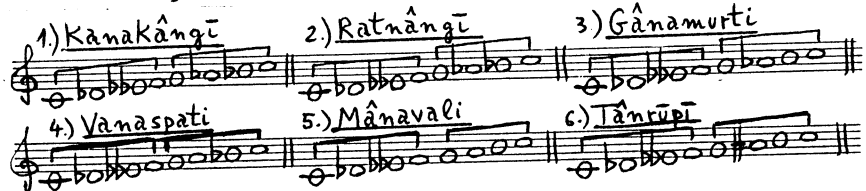
- 12 tetracorduri inferioare ("cakra") - α I - XII



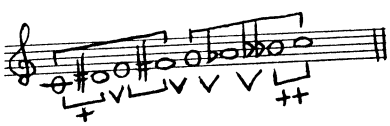
- 6 tetracorduri superioare - β 1-6



Modurile sînt generate prin combinarea fiecărui tetracord inferior α (I - XII) cu toate tetracordurile superioare β (1-6), obținîndu-se astfel 72 (= 12 × 6) moduri diatonice, cromatice și enarmonice. Primele 6 moduri (derivate din "cakra" I) au, în consecință, următoarele structuri:



Unul dintre modurile cu un ethos deosebit de pregnant este și Melakarta 67.) Sucarita:

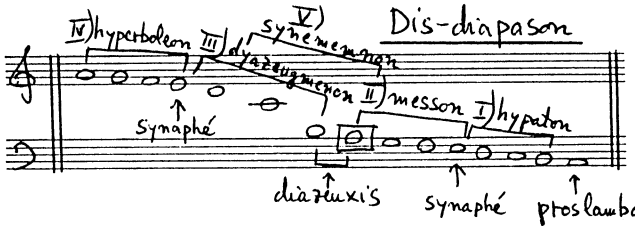


LXXVI Concordanțele unor moduri în diferite sisteme

Mod	Sistemul European Medieval în Apus	Sistemul Antic Grecesc	Jâti	Sruti	That	MelaKarta
RE	Dorian	Frigian	shâdjî	(Sa.-Gr.) 3-2-4-4-3-2-4	Kâfi	Kharaharapriyâ
Mi	Frigian	Dorian	ârshabhî	(Sa.-Gr.) 2-4-3-4-2-4-3	Bhairavî	Hanumantodî
FA	Lidian	Hipolidian	gândhâri	(Ma.-Gr.) 4-3-4-2-4-3-2	ImânKalyân	Kalyânì
SOL	Mixolidian	Hipofrigian	madhyamâ	(Ma.-Gr.) 3-4-2-4-3-2-4	Yhinjoti	HariKambhoji
LA	Eolian	Hipodorian	pancamî	(Ma.-Gr.) 3-2-4-3-2-4-4	Sindhubhairavî	Natabhairavî
Si	Locrian	Mixolidian	dhaivatî	(Sa.-Gr.) 2-4-3-2-4-4-3		
DO	Ionian	Lidian	nishâdavatî	(Sa.-Gr.) 4-3-2-4-4-3-2	Bilâval	Sankarâbharana

LXXVII Modalismul antic grecesc
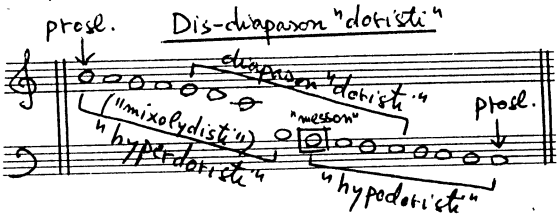
- I.) "Peri ftogon" (materialul sonor)

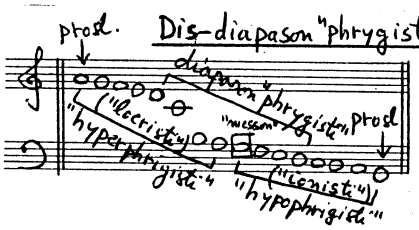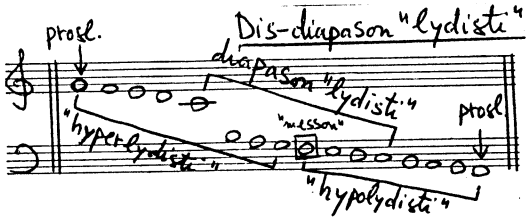


- II.) "Peri ghenon" (genurile muzicale)
  - diatonon ghenos
  - Kromatikon ghenos
  - enarmonion ghenos

- III.) "Peri tonon" (sisteme modale)
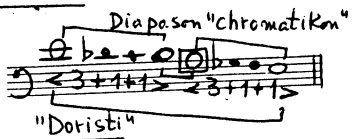
- a.) moduri diatonice:
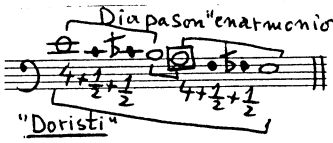






- b.) moduri cromatice:



etc.

- c.) moduri enarmonice:

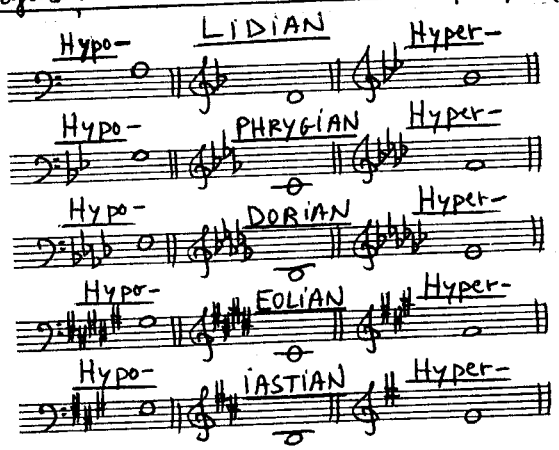


etc.

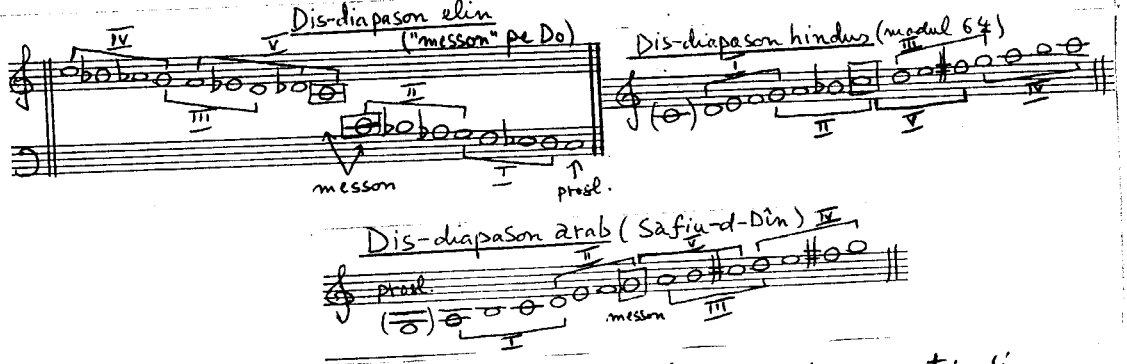
- IV.) "Peri metabolon" (modulația)
  - modulatio per genus (de gen)
  - modulatio per systema (de sistem)
  - modulatio per tonum (de mod)
  - modulatio per ethos (de melos)

LXVIII Confuzia sistemelor
(după Alain Daniélou, "Traite de musicologie comparée")

- 1.) - Configurația celor 15 sunete de transpoziție ("messon")



- 2.) - Sincronizări ale sistemelor modale hindus, elin și arab



NB - schemele se aplică și pentru genurile cromatic și enarmonic, denumite (în sec. XI) de Avicenna (Abū'Alī al-Hosayn ibn Sīnā): "mulawwanah" și "ta'lîfiyyah".

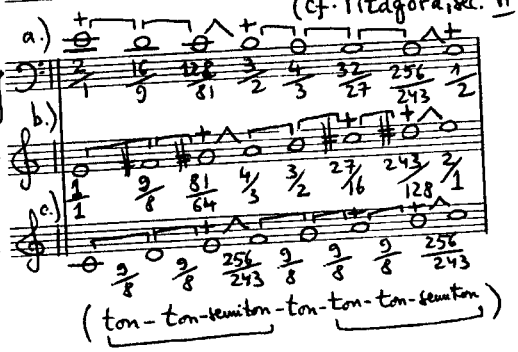
- 3.) - Sinteza gamei diatonice occidentale

(cf. Pitagora, sec. VI î. Hr.)

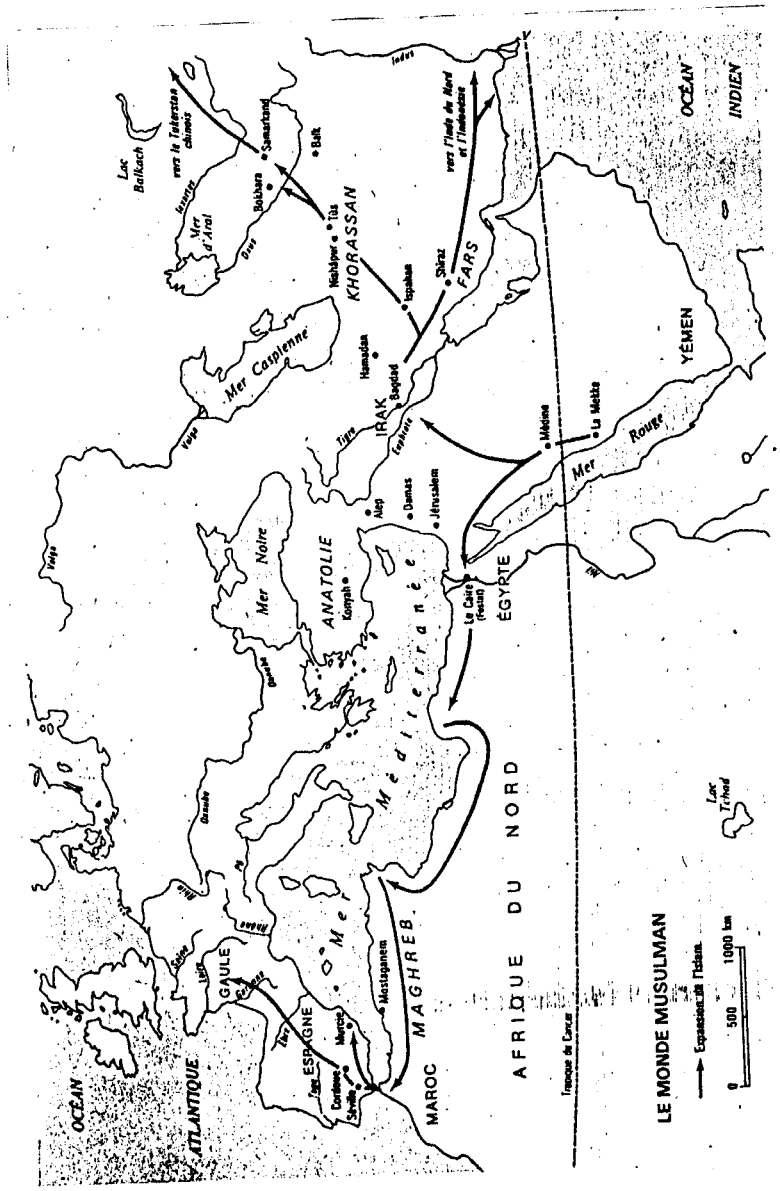
a.) = "Gama fizicienilor" ("Doristi" diatonic sau "Bhairavî") în sensul originar, descendent

b.) = "Gama fizicienilor" "oglindită" ascendent

c.) = Gama diatonică occidentală ("Lydisti" → "Ionicus" → → "Do Major")



LXXIX Lumea musulmană



LXXX Grupa perfectă (disjunctă) după interpretarea arabă (cf. Alain Daniélou)

Scara Arabă	Vechea Scară Hindusă	Scara Modernă	Denumirea Arabă	Denumirea Greacă
Sol	Ma	Do (Sa)	Grava fundamentalelor	Proslambanomenos
La	Pa	Re (Ri)	Grava principalelor	Hypate hypaton
Si	Dha	Mi (Ga)	Media principalelor	Parypate hypaton
Do	Ni	Fa (Ma)	Înalta principalelor	Lichanos hypaton
Re	Sa	Sol (Pa)	Grava mediilor	Hypate meson
Mi	Ri	La (Dha)	Media mediilor	Parypate meson
Fa	Ga	Sib (Nik)	Înalta mediilor	Lichanon meson
Sol	Ma	Do (Sa)	Mediană	Meson
La	Pa	Re (Ri)	Disjunctive mediane	Parameson
Si	Dha	Mi (Ga)	Grava disjunctelor	Trite diezeugmenon
Do #	Kakali Ni	Fa # (Mat)	Media disjunctelor	Paranète diezeugmenon
Re	Sa	Sol (Pa)	Înalta disjunctelor	Nète diezeugmenon
Mi	Ri	La (Dha)	Grava înaltelor	Trite hyperbolaon
Fa #	antara Ga	Si (Ni)	Media înaltelor	Paranète hyperbolaon
Sol	Ma	Do (Sa)	Înalta înaltelor	Nète hyperbolaon

LXXXI Elementele fundamentale ale sistemelor modale arabo-persane

Denumirea sunetelor în sistemul arabo-islamic

yākah usirān irak rast dūkāh sikāh ğahārkah nava musaīnī auğ māhūr muhaiir ğawab etc.

Structura microintervalică tradițională a octavei (NB-în prezent se tinde spre diviziuna numai prin $\frac{1}{4}$ ton !)

3/4 1/4 1/2 1/4 1/4 1/2 1/4(1/2) 1/2(1/4) 1/4 1/2 1/4 1/4 1/4 1/2 = 17 sunete în 16 intervale

Tetracordurile constitutive

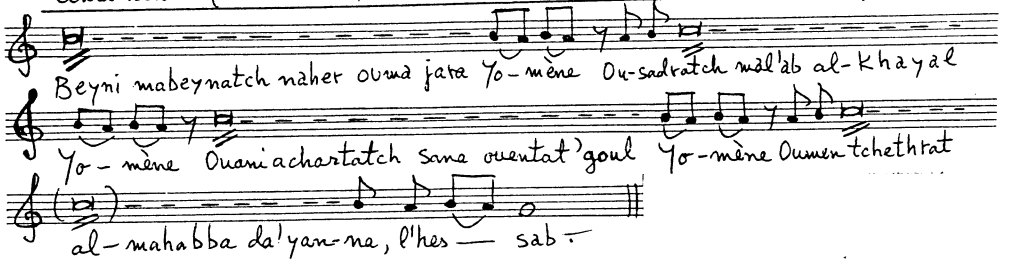
Pentacordurile constitutive

Clasa "Dastgâhe" de moduri (numerotate 1-7) - 302 -

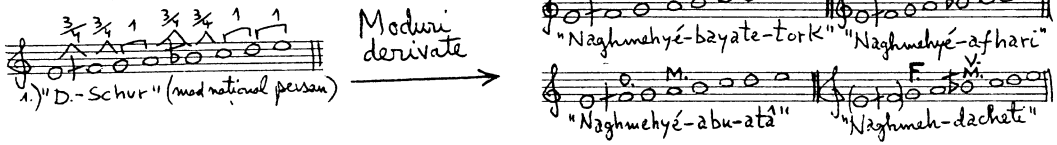
Specifică lumii islamice "siite" (Iran - integral; Irak, Liban, Siria, Turcia - parțial) și în revendică doctrina din muzica Imamilor - ca descendenți ai familiei Profetului.

A.) - Oligocordii primare
(în folclorul beduinilor)

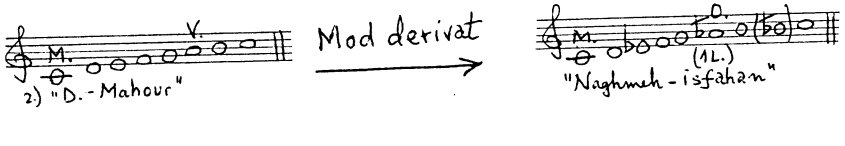
Cântec "ataba" (recitativ tri-/tetracordic "recto-tono" la beduinii nomazi)

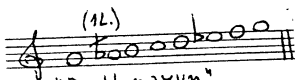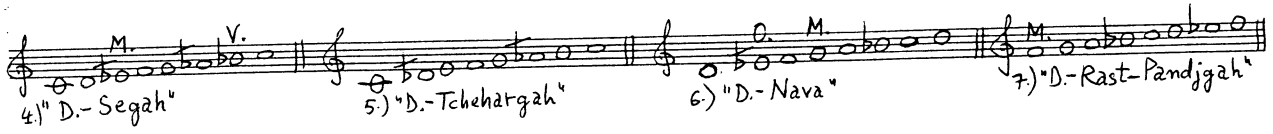


B.) - Clasa de moduri "Dastgâhe"



[M. = sunetul mărturie ("Shâhed")
O. = sunetul de oprire pe semi-cadență sau cadență intericate ("'ist")
V. = sunetul variabil ("Martéghayer")
F. = sunetul de concluzie, final ("Forud")]



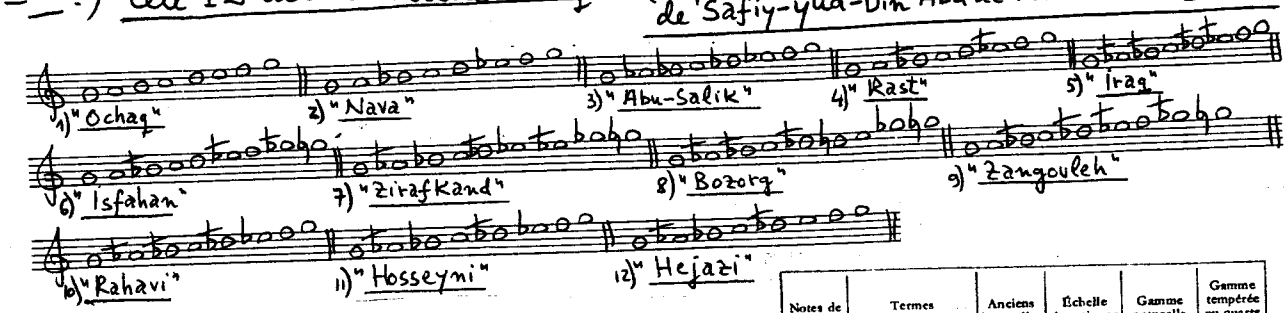




LXXXIII Clasa de moduri "Maqâm"

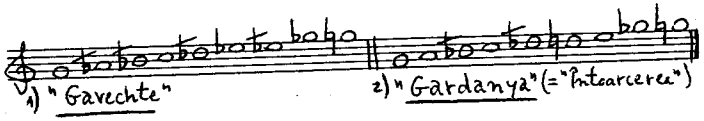
specifică lumii islamice "sunnite" (Africa de Nord, Libia, Turcia, Egipt, Arabia Saudită, Siria, Irak, Pakistan, Indonezia, Africa neagră - parțial), ce reprezintă aprox. 30% din muzulmani și care în fondare doctrine pe succesiunea ne-creditată a califilor (= "locotenenți", "vicari")

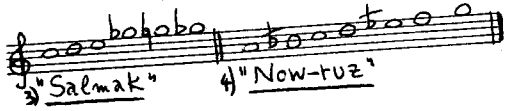
- I -) Cele 12 cicluri modale "Maqâm" (după "Ach-Charafiyyeh" / "Cantia ciclurilor" de Safiy-yüd-Din Abd al-Mûmin - sec. XIII)

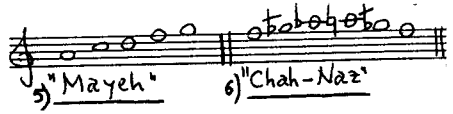


Notes de la gamme	Termes arabo-persans	Anciens intervalles	Échelle égyptienne	Gamme naturelle	Gamme tempérée ou quarts de ton
SOL	*RAST*	10.000	10.000	10.000	10.000
.....	Nim-zirkoulah	9.724	9.712	.....	9.712
.....	Zirkoulah	9.492	9.478	.....	9.439
.....	Tik-zirkoulah	9.166	9.175	.....	9.170
LA	*DOUKAH*	8.889	8.910	8.888 $(\frac{8}{9})$	8.909
.....	Nim-Kourd	8.707	8.696		8.656
.....	Kourd	8.437	(8.445) (8.380)	.....	8.409
SI	*SIGAH*	8.148	8.175		8.170
.....	Nim-Bousalik	8.000	7.978	8.000 $(\frac{4}{5})$	7.937
.....	Bousalik	7.777	7.748	.....	7.712
DO	*JAHARKAH*	7.500	7.500	7.500 $(\frac{3}{4})$	7.492
.....	Nim-Hijaz	7.291	7.320	.....	7.279
.....	Hijaz	7.119	7.111	.....	7.072
.....	Tik-Hijaz	6.913	6.881	.....	6.870
RÉ	*NAIVA*	6.666	6.666	6.666 $(\frac{2}{3})$	6.675
.....	Nim-Hissâr	6.530	6.524	.....	6.485
.....	Hissâr	6.328	(6.310) (6.270)	.....	6.300
.....	Tik-Hissâr	6.111	6.116	.....	6.121
MI	*HOSSEINI*	5.925	5.940	6.000 $(\frac{3}{5})$	5.947
.....	Nim-ajam	5.769	5.789	.....	5.778
.....	Ajam	5.555	5.580	.....	5.613
FA	*IRAQ* (ou Aouj)	5.454	5.450	.....	5.453
.....	Nim-Mahour	5.333	5.320	5.333 $(\frac{8}{15})$	5.298
.....	Mahour	5.142	5.120	.....	5.147
SOL	*KURDANE*	5.000	5.000	5.000 $(\frac{1}{2})$	5.000

- II -) Cele 6 scări "Avazat"

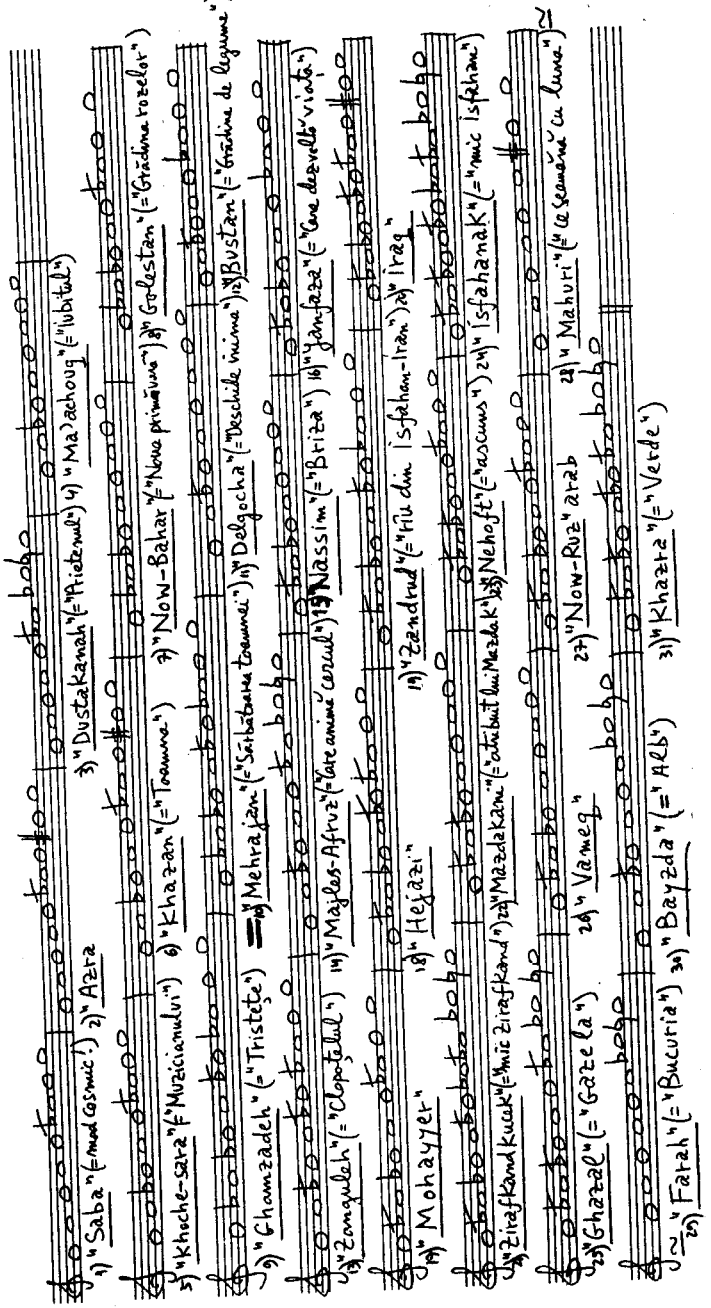






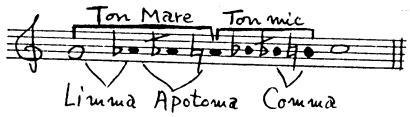
LXXXIV Principalele scări "Maqâm" (numerotate 1-7) și unele moduri derivate (inclusiv Glasul VIII Bizantin)

LXXXV "Modurile consonante" derivate din clasa "Maqâm"



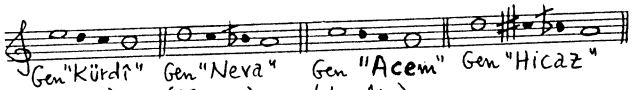
LXXXVI Sistemul modal turcesc (A)
(după A. Adnan Saygun)

- Structura microintervalică:



- Comma
- Limma
- Apotoma (= Limma + Comma)
- Tonul mic (= Limma x 2)
- Tonul Mare (= Limma + Apotoma)

- Principalele tetracorduri:



- Principalele scări modale:

I. Échelles du genre Kürdi (type dorien : 9/8, 9/8, 256/243)

Échelles	Genres	Noms des Makam
Mi ré do si la sol fa mi	Disjoint	Kürdî
la sol fa mi mi ré do si ‖ la	hypo du »	Buselik I
la sol fa mi mi ré do	» » » intense	
si ‖ la sol fa mi mi ré do si	hyper du »	
Ré do si♭ la la sol fa mi	Conjoint	
la sol fa mi ré do si♭ la	hypo du »	
la sol fa mi ré do	» » » intense	
Echelle de la même famille		
la sol fa mi mi re do si♭ ‖ la	hypo du disjoint	Hüseyni I

II. Échelles du genre Neva (type phrygien : 9/8, 2187/2048, 65536/59049)

Échelles	Genres	Makam
Ré do si♭ la sol fa mi♭ ré	Disjoint	Neva
sol fa mi♭ ré ré do si♭ la ‖ sol	hypo du »	Yegâh
sol fa mi♭ ré ré do si♭	» » » intense	Segâh
la ‖ sol fa mi♭ ré ré do si♭ la	hyper »	Uşşak
Do si♭ la♭ sol sol fa mi♭ ré	Conjoint	
sol fa mi♭ ré do si♭ la♭ sol	hypo du »	Hüseyni II
sol fa mi♭ ré do si♭	» » » intense	
Echelle de la même famille		
sol fa mi ré ré do si♭ la ‖ sol	hypo du disjoint	Rast I

LXXXVII Sistemul modal turcesc (B)

(după A. Adnan Saygun)

- Principalele scări modale (Continuare) =

III. Échelles du genre Acem (type lydien : 256/243, 9/8, 9/8)

Échelles	Genres	Makam
Do si la sol fa mi ré do	Disjoint	
fa mi ré do do si la sol ‖ fa	hypo du disjoint	
fa mi ré do do si la	» » » intense	
sol ‖ fa mi ré do do si la sol	hyper » »	
Si♭ la sol fa fa mi ré do	conjoint	
fa mi ré do si♭ la sol fa	hypo du »	Acem-Aşirân
fa mi ré do si♭ la	» » » intense	
Echelle de la même famille		
fa mi ré do si♭ la♭ sol fa	hypo du conjoint	Rast II

IV. Échelles du genre Hicaz (apotome, 3 limmas, apotome)

Échelles	Genres	Makam
Ré do♯ si♭ la sol fa♯ mi♭ ré	Disjoint	Şeddi-arabân
sol fa♯ mi♭ ré ré do♯ si♭ la ‖ sol	hypo du	Nigrîz II
sol fa♯ mi♭ ré ré do♯ si♭	» » » intense	
la ‖ sol fa♯ mi♭ ré ré do♯ si♭ la	hyper du disjoint	
Do si♭ la♭ sol sol fa♯ mi♭ ré	Conjoint	
sol fa♯ mi♭ ré do si♭ la♭ sol	hypo » »	Hicazkâr
sol fa♯ mi♭ ré do si♭	hypo » » intense	

LXXXVIII Sistemul modal turcesc (C)

(după A. Adnan Saygun)

- Principalele scări modale (continuare):

Genuri mixte

MÉLANGE DES GENRES

I. Hicaz + Neva (phrygien)

Échelles	Genres	Makam
Ré do ♯ si♭ la sol fa mi ré	Disjoint	
sol fa mi ré ré do ♯ si♭ la ‖ sol	hypo du »	Nigriz I
sol fa mi ré ré do ♯ si♭	» » » intense	
la ‖ sol fa mi ré ré do ♯ si♭ la	hyper » »	Hicaz-i Hümâyún
Do si♭ la♭ sol sol fa mi ré	Conjoint	
sol fa mi ré do si♭ la♭ sol	hypo du »	Hicaz
sol fa mi ré do si♭	» » » intense	

II. Neva (phrygien) + Hicaz

Échelles	Genres	Makam
Ré do si♭ la sol fa ♯ mi♭ ré	Disjoint	Uzzâl
sol fa ♯ mi♭ ré ré do si♭ la ‖ sol	hypo du »	Sûznâk
sol fa ♯ mi♭ ré ré do si♭	» » » intense	Hüzzam
la ‖ sol fa ♯ mi♭ ré ré do si♭ la	hyper » »	Karciğar
Do si♭ la♭ sol sol fa ♯ mi♭ ré	Conjoint	
sol fa ♯ mi♭ ré do si♭ la♭ sol	hypo du »	
sol fa ♯ mi♭ ré do si♭	» » » intense	
Echelle de la même famille		
sol fa ♯ mi♭ ré do si♭ la sol	hypo du conjoint	Nihavend; Buselik II

III. Acem + Neva (lydien + phrygien)
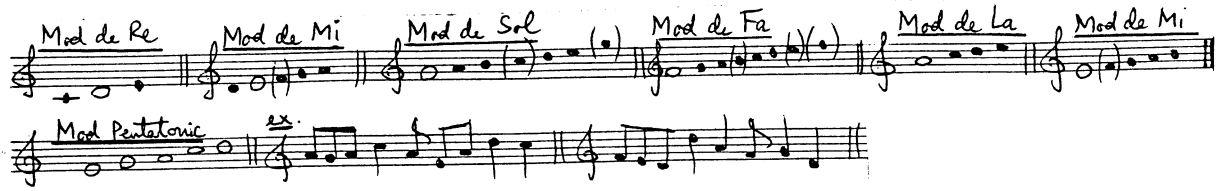
Échelles	Genres	Makam
Ré do ♯ si la sol fa mi ré	Disjoint	
sol fa mi ré ré do ♯ si la ‖ sol	hypo du »	(Pençgâh)
sol fa mi ré ré do ♯ si	» » » intense	Nişâbûr

IV. Acem (lydien) + Hicaz
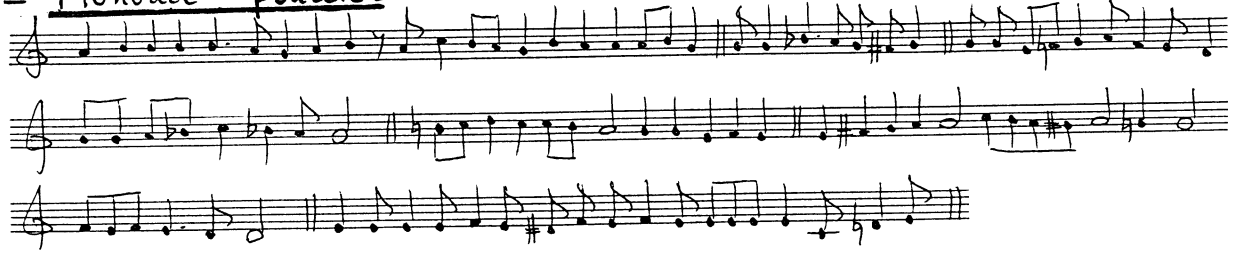
Échelles	Genres	Makam
Do si♭ la sol fa mi ré♭ do	Disjoint	
fa mi ré♭ do do si♭ la sol ‖ fa	hypo du »	
fa mi ré♭ do do si♭ la	» » » intense	Sabâ

LXXXIX Structurile inițiale ale modalismului iudaic (Configurații oligocardice și pentatonice)

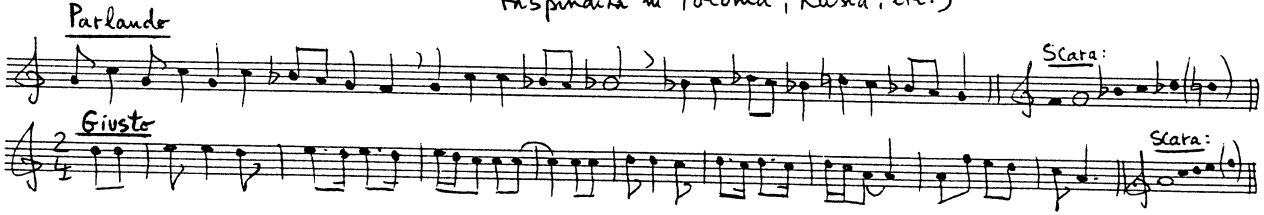
– Modurile iudaice primare [NB - dezvoltat inițial în sfera sistemului pentatonic, modalismul ebraic a cunoscut – începînd din sec. VIII d. Hr. – un intens proces de cromatizare, determinat direct de influența Khazarilor – turcomani (din stepele scitice) convertiți la mozaism în anul 740 d. Hr., sub regele Bulan]



– Monodie psaltică

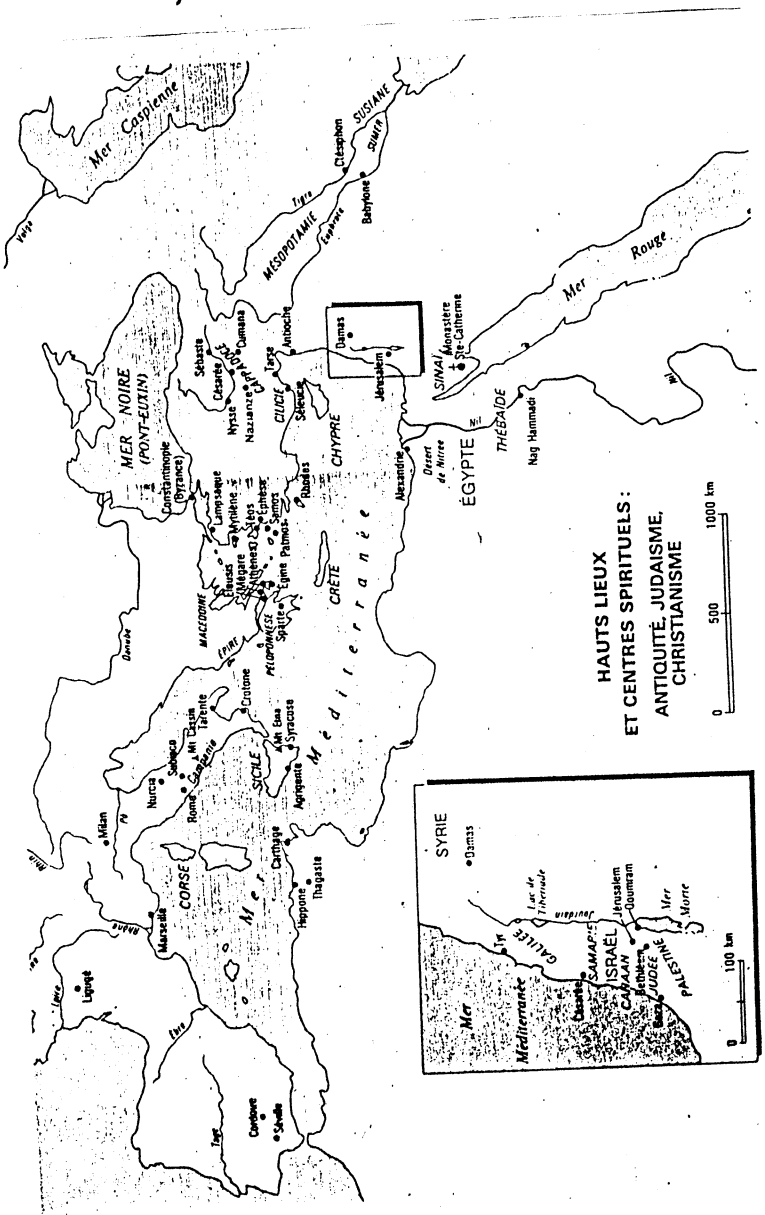


– "Renașterea" hassidică (sec. XVIII, apărută în Podolia - Ucraina, răspîndită în Polonia, Rusia, etc.)*



*)– "assidienii" erau "bărbații pioși" ai sec. II T. Hr.; "hassidismul" reapare în sec. XIII în Germania, ca mișcare ascetică și mistică; "renașterea" sec. XVIII s-a bazat pe doctrina lui Israel ben Eliezer.

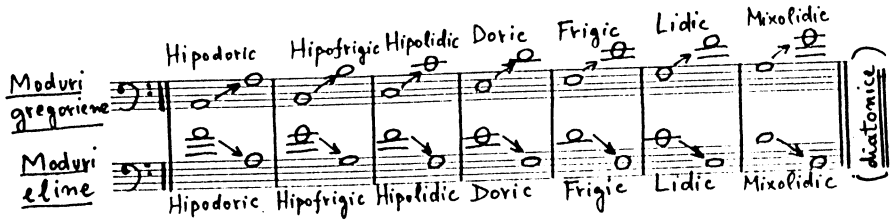
XC Civilizatia europeana si izvoarele ei greco-romane si crestine



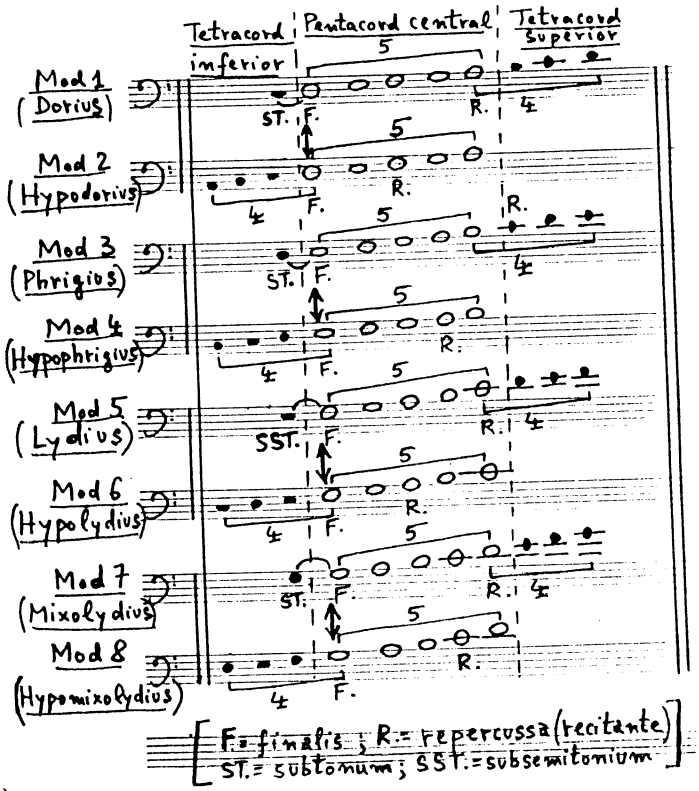
XCI Anamorfotica modalismului creştin fundamental

- A -

- I.) "Oglindirea" sistemului gregorian în modalismul elin



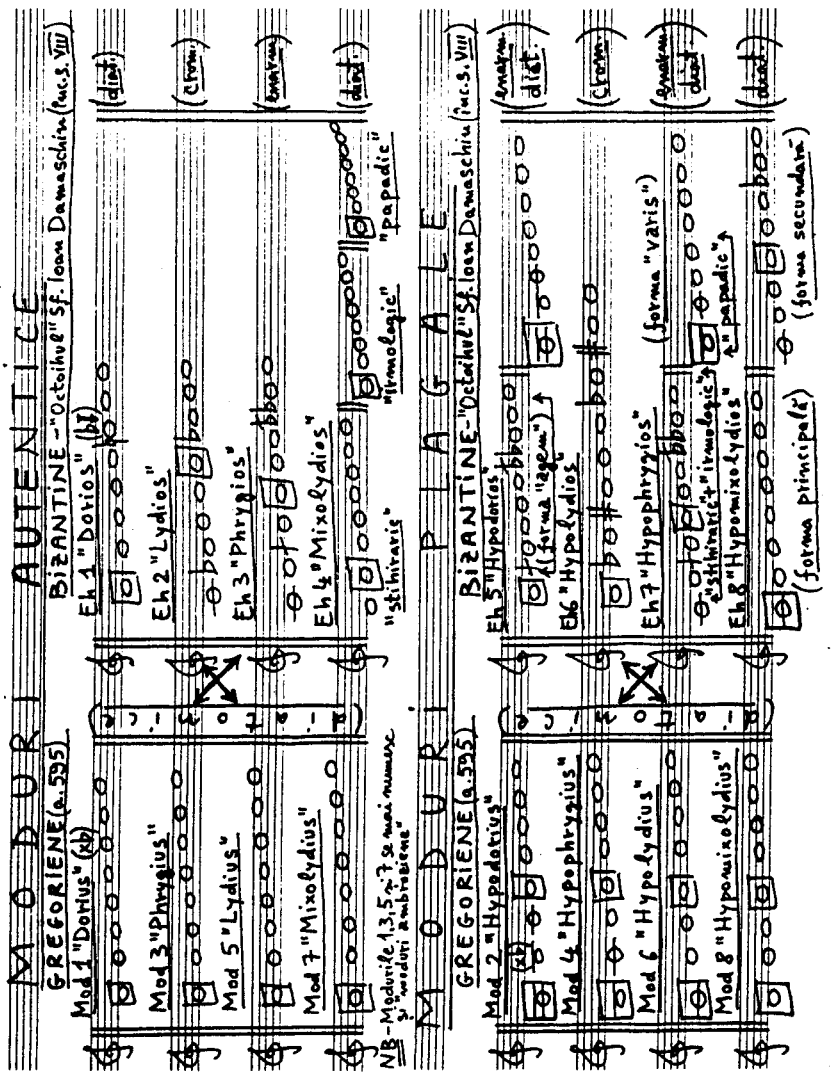
- II.) Structura internă a sistemului modal gregorian



XCII Anamorfoti'za modalismului creștin fundamental

-B-

-III.) Fenomenologia raporturilor între sistemele modale gregorian și bizantin



XCIII Anamorfoticа modalismului creştin

- C -

IV.) Tabel sinoptic al conexiunilor între sistemele modale elin, bizantin şi gregorian

(după Prof. univ. Dr. Victor Giuleanu, "Melodica Bizantină")

DIAGRAMA

cu denumirile toponimice comparative ale scărilor modale bizantine, gregoriene şi antice greceşti [1]

	Denumirea toponimică	Scări modale bizantine	Scări modale gregoriene	Scări modale antice greceşti
AUTENTICE	Scara dorică	Eh 1 - dorios (protos)	Modus 1 - dorius (authentus protus)	Armonia „doristi"
	Scara lidică	Eh 2 - lydios (deuteros)	Modus 5 - lydius (authentus tritus)	Armonia „lydisti"
	Scara frigică	Eh 3 - phrygios (tritos)	Modus 3 - phrygius (authentus deuterus)	Armonia „phrygisti"
	Scara mixolidică	Eh 4 - mixolydios (tetartos)	Modus 7 - mixolydius (authentus tetrardus)	Armonia „mixolydisti"
PLAGALE	Scara hipodorică	Eh 5 - hypodorios (plaghios protos)	Modus 2 - hypodorius (plaga proti)	Armonia „hypodoristi"
	Scara hipolidică	Eh 6 - hypolydios (plaghios deuteros)	Modus 6 - hypolydius (plaga triti)	Armonia „hypolydisti"
	Scara hipofrigică	Eh 7 - hypophrygios (plaghios tritos)	Modus 4 - hypophrygius (plaga deuteri)	Armonia „hypophrygisti"
	Scara hipomixolidică	Eh 8 - hypomixolydios (plaghios tetartos)	Modus 8 - hypomixolydius (plaghi tetrardi)	Armonia „hypomixolydisti"

[1] Scările din diagramă reprezintă stilul *neo-bizantin* al cîntărilor (sec. XIX—XX). De observat că în sistemul elin scările modale au sens descendent. Termenul de „armonia" avea, în teoria elină, sensul de „acord", „proporţie", „mod", dar şi pe acela de „scară" modală octaviantă („armonia" dorică, frigică etc.).

Fig. 7 - Evoluția stilistică a muzicii creștine

(NB - împărțirea nu este strictă, manifestându-se și interferențe stilistice)

Paleocreștinism - tip ierusalimitean, sirian, egipteam, elenistic (sec. I - IV)
- Ambroziu (s. IV)
- Niceta de Remesiana (s. IV) "De Psalmodiae bono"
- Efrem Sirul

Apus (Roma →)

- **Bazilical** (s. IV - IX) - neumatico-ekfonetic de tip ambrozian, galican, mozarab, roman
  - reforma gregoriană (s. VI-VII)
  - apogeu în epoca carolingiană (s. VIII - IX)
- **Romanic** (s. IX - XII) (galo-roman) - polifonie primitivă vocal-instr. (organum, discant, motet, conductus, gymel, faux-bourdon)

(Marea Schismă (1054))

- **Gotic** (s. XII - XIV)
  - Ars Antiqua - sc. Notre-Dame (Léonin, Pérotin) (s. XII - XIII)
  - Ars Nova (Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut) (s. XIV)
- **Renaștere** (s. XV - XVII) - sc. franco-flamandă (Dufay, Binchois, Ockeghem, Obrecht, J. des Près, O. di Lasso, Clemens non Papa, Palestrina, Andrea și Giovanni Gabrielli); Praetorius, Eckardt, etc.

(Reforma (Confesiunea Aug. 1530) / Contra-Reforma (Trident 1545-63))

- **Baroc** (s. XVII - XVIII) - stilul Contra-Ref. (apare omofonia) "Societas Jesus" (Frescobaldi, Corelli, Torelli, Vitali, Marcello, Albinoni, Vivaldi, Lully, Couperin, Schütz, Buxtehude, J. S. Bach, Händel, Gluck)
- **Rococò** (s. XVIII) - stilul "pernică", de curte (Louis XIV, Louis XV) (Scarlatti, Sammartini, Pergolesi, Cherubini, etc.)

(Revoluția Franceză, 1789 (în efect secularizant))

- **(Neo-)Clasic** (s. XVIII - XIX) - Haydn, Mozart, Beethoven
- **Romantic** (s. XIX - XX) - Schubert, Mendelsohn-Bartholdy, Schumann, Berlioz, Gounod, Liszt, Verdi, Brahms, Dvorak, Franck, Bruckner, d'Indy, Rimski-Korsakov, etc.
- **Modern** (s. XX) - Debussy, Stravinsky, Respighi, Honegger, Ives, Messiaen, etc.
- **Post-modern** (sf. sec. XX) - Penderecki, Kl. Huber, Gorecki, Arvo Pärt, etc.

(nominalizările nu sunt exhaustive)

Răsărit (Const. →)

- **Paleobizantin** (s. IV - XII)
  - neumatico-ekfonetic (s. V-VI) (Anatolios, Roman Melodul, Germanus, Andrei Criteanul, Sergius din Constantinopol, Ioan Damaschin, Cosma de Ierusalim, Th. Studitul - melozi)
  - Getsimani - s. VIII
  - Condacarian (din s. IX), de factură repetitiv evolutivă

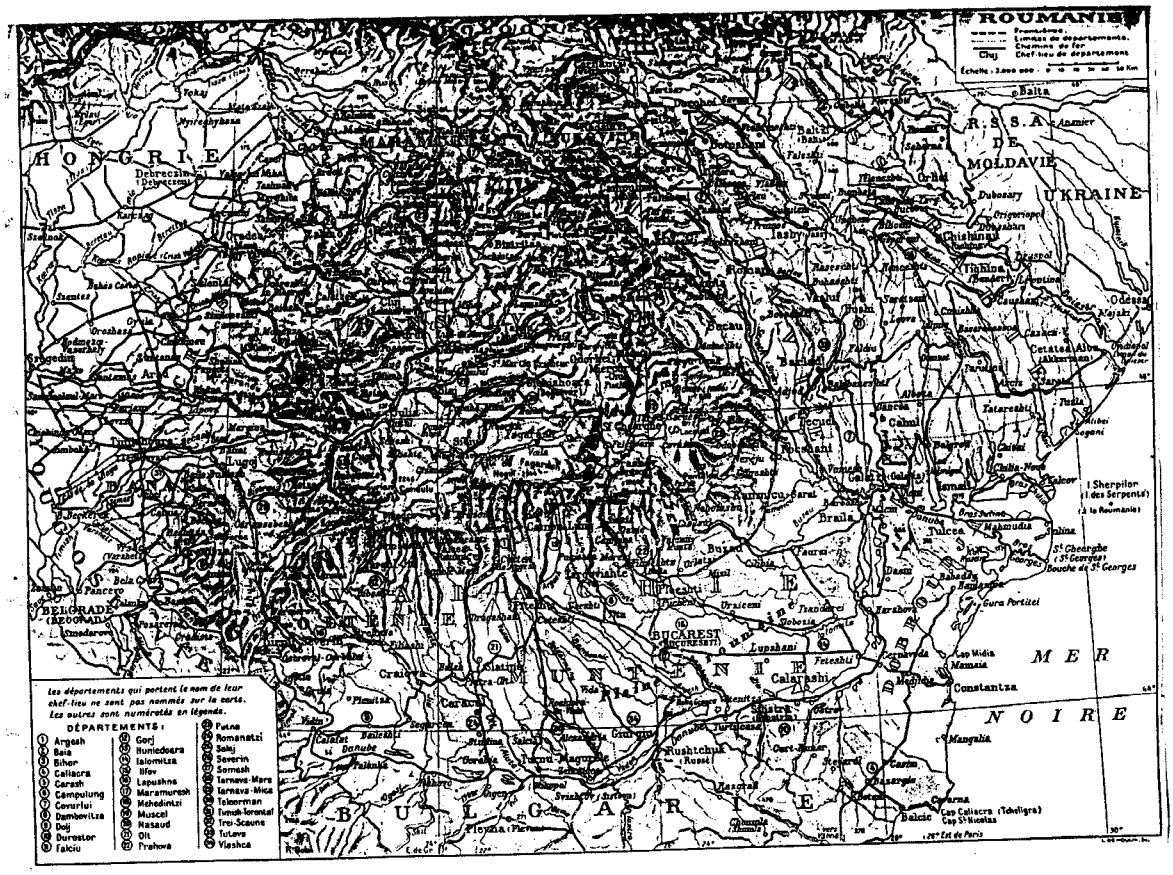
- **Mediobizantin** (s. XII - XVIII)
  - cucuzelian (din s. XIII) (apare procedeul "totii" și arborele chiriliu) (melurgi - Ioan Kukuzeles, Mihail Ananiotul, I. Glykys, I. Kladas, Em. Duka, Xenos Korones, Iovașcu Vlahul)
  - sc. de la Putna (sec. XV) (Evstatie Protopsaltul, Dositheos Ieromonahos, Theodulos Monahos, Ioannes Domestikos, etc.)
  - procesul de românire [prim: Șerban, Protops. Țării Rom. (1675-1760); Ioan sin Radului Duma Brașoveanu (†. s. XVIII); Naum Rîmniceanu (†. s. XVIII); "Psaltichia Rumânească" a Ieromon. Filotei sin Agăi Ypsi (1713)]
  - Petru Lampadarie Peloponesios (act. 1764-78)

- **Neobizantin** (ref. hrysantică) (înc. s. XIX - XX) (Hrysant de Madytos, Hurmuz Hartofilax, Grigore Levitul)
  - psalți compozitori: Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ștefănache Popescu, Teodor Georgescu, Teodor Ștupleanu, I. Popescu-Pașarea, etc.
  - comp. români: G. Muzicescu, Gh. Dima, Fuș, Năsturel-Vechi, D. Kitiac, Gh. Cucu, I. D. Chirescu, Paul Constantinescu, N. Lungu, D. Popoviți, S. Toduță, Gh. Dumitrescu, S. Drăgoi, B. Cucu, Șt. Alexandrescu, etc.

XCV România, ca punct de echilibru la confluenta Occidentului cu Orientul



XCVI Imaginea Spațiului Sacru românesc



Harta României Mari

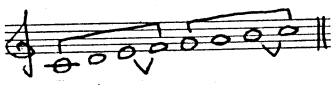
(vezi și pag. 485 – Fig. 10)

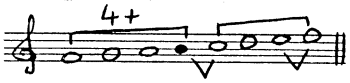
XCVII Modurile populare românești heptacordice

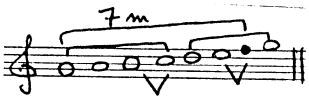
(după Prof. univ. Dr. Victor Giuleanu, "Principii fundamentale în teoria muzicii")

A.) Modurile diatonice (naturale)

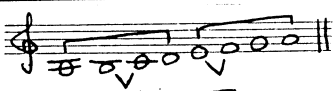
- 1.) de stare majoră:

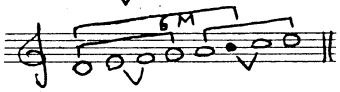
a) - ionic 

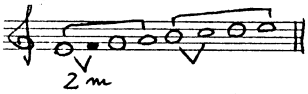
b) - lidic 
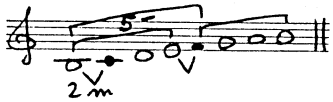
c) - mixolidic 

- 2.) de stare minoră:

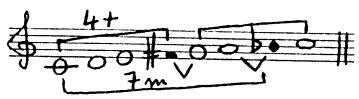
a) - eolic 

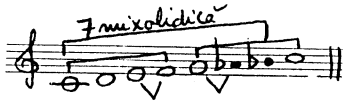
b) - doric 

c) - frigic 

d) - locric 

- 3.) de factură mixtă:

a) - lidico-mixolidic 

b) - mixolidico-eolic 

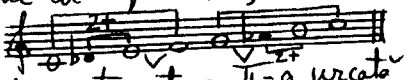
XCVIII Modurile populare românești heptacordice – continuare

(după Prof. univ. Dr. Victor Giuleanu, "Principii fundamentale în teoria muzicii")

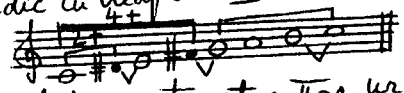
B.) Modurile cromatice

-1.) de stare majoră:

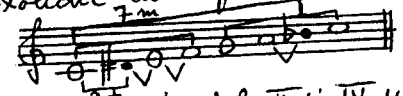
a)- majorul ionic cu treptele II și VI coborâte



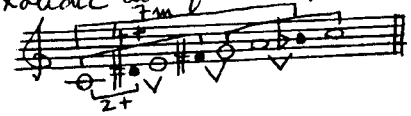
b)- majorul lidic cu treapta a II-a urcată



c)- majorul mixolidic cu treapta a II-a urcată

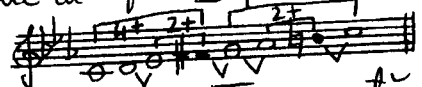


d)- majorul mixolidic cu treptele II și IV urcate
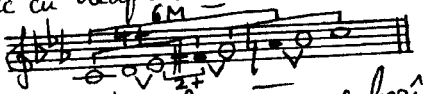


-2.) de stare minoră:
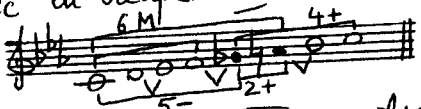
a) - minorul eolic cu treptele II și VII urcate



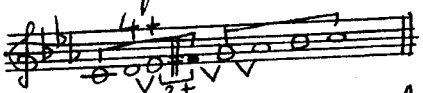
b)- minorul doric cu treapta a IV-a urcată



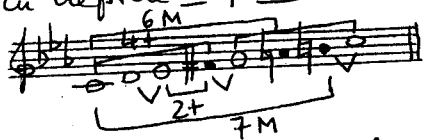
c)- minorul doric cu treapta a V-a coborâtă



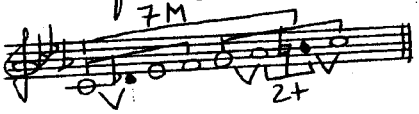
d)- minorul eolic cu treapta a IV-a urcată



e)- minorul doric cu treptele IV și VII urcate



f)- minorul frigic cu treapta a VII-a urcată

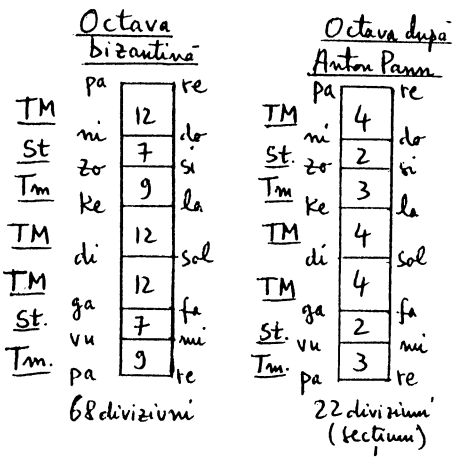


TC Modalismul bizantin în muzica Bisericii Ortodoxe Române

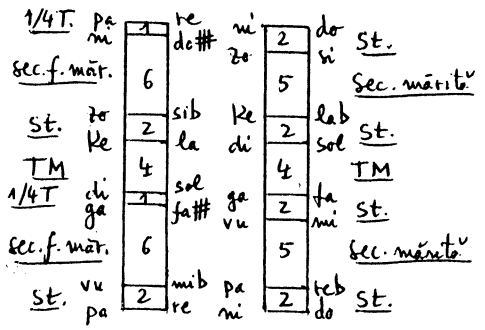
(după Prof. univ. Dr. Victor Giuleanu, "Melodica Bizantină")

– α) Structura microintervalică a octavei

a.) Structura scărilor diatonice (I, IV, V, VIII)

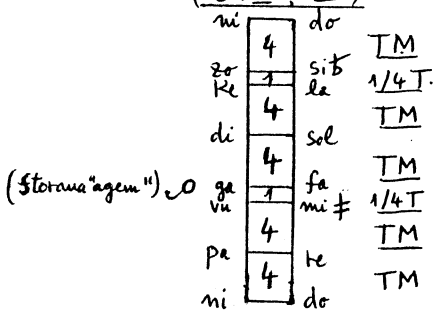


b.) Structura scărilor cromatice (II, VI)



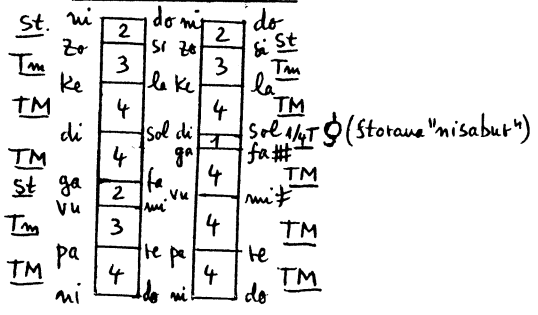
c.) Structurile scărilor enarmonice

1.) Scara "Agem" (Eh III și VII)



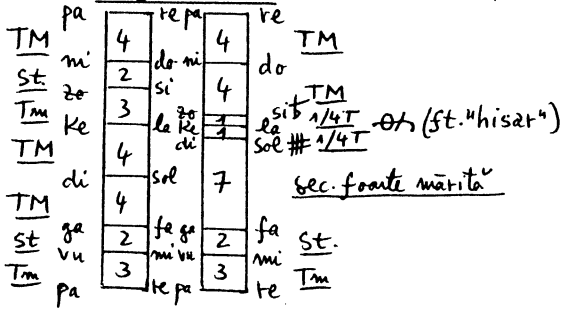
2.) Scara "Nisabur"

Eh VIII → "Nisabur"



3.) Scara "Hisar"

Eh I → "Hisar"



C Modalismul bizantin în muzica Bisericii Ortodoxe Române

(după Prof. univ. Dr. Victor Giuleanu, "Melodica Bizantină")

- B) Configurațiile celor 8 Ehuri

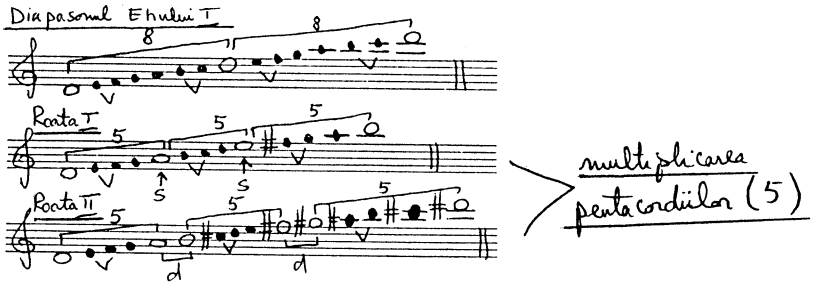
Gen	Ehurile Autentice	Ehurile Plagale
Diatonic	Ehul I (doric) – cadență < S: - fa, re T: - sol, re	Ehul V stihiatic-cad.: la, re (hipodoric) Ehul V irmologic-cad.: do, la (hipodoric)
Cromatic	Ehul II (lidic) – cadență: s.+i = mi, sol	Ehul VI (hipolidic)-cad.: s+i = la, sol, re
Enarmonic	Ehul III (frigic)-cadență: s+i = la, re, fa	Ehul VII pseudoenarmonic-cad.: s+i = re, sol, fa (hipofrigic) Ehul VII diatonic-cad. = re, sol, si (Protovatis)
Diatonic	Ehul IV (mixolidic)-cad.: s.+i = sol, re, mi	Ehul VIII (hipomixolidic)-cad: s.+i = mi, sol, do

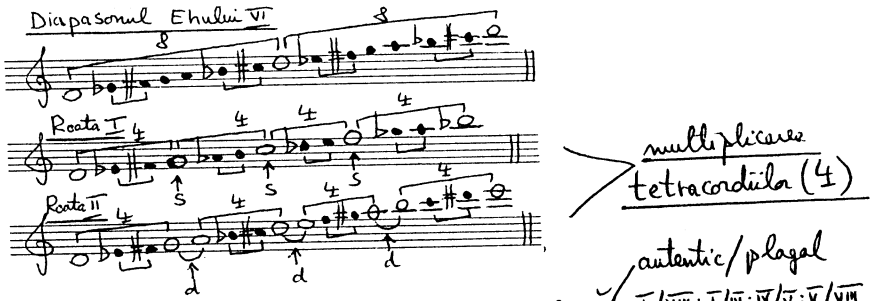
C1 Modalismul bizantin în muzica Bisericii Ortodoxe Române

(după Prof. univ. Dr. Victor Giuleanu, "Melodica Bizantină")

- γ) Procedee modulatorii ("peri metabolon")

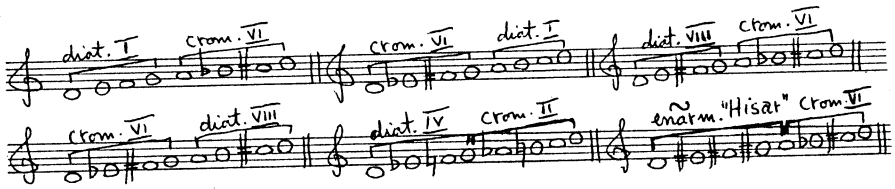
- a.) **Modulația interioară** = principiul "rotii" ("τροχός")
  - atribuit lui I. Kukuzeles (n 1275-1360) - de multiplicare a penta-, tetra- și tri-cordiilor prin "synaphé" sau "diazeuxis"





- b.) **Modulația exterioară**
  - **omogenă** — autentic/plagal: I/VIII; I/IV; IV/V; V/VIII
  - **eterogenă**
    - oblică (contrastantă)
    - curbă (progresivă)

Scări modale mixte
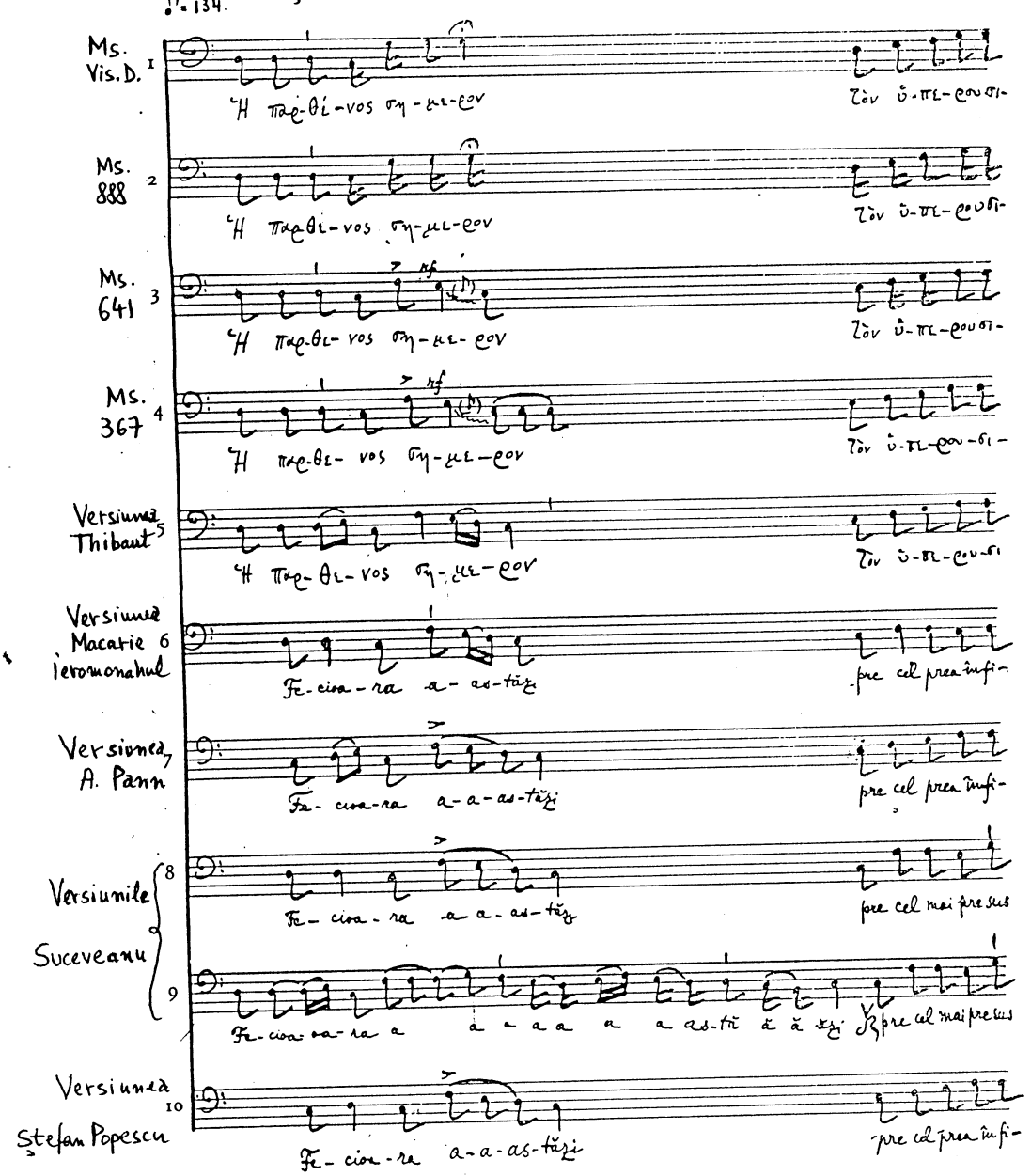


C II Spiritualitatea românească și arhetipurile muzicii creștine

(după Pr. Prof. I. D. Petrescu, "Condacul Nașterii Domnului")

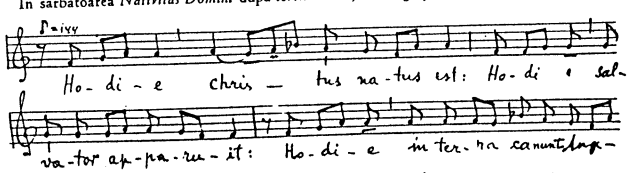
— A —

Proiecții anamorfotice ale Condacului Nașterii Domnului



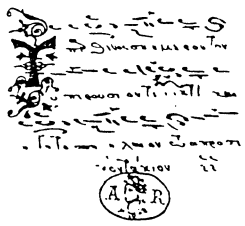
VERSIUNEA LATINA A CONDACULUI NAȘTERII DOMNULUI

In sărbătoarea *Nativitas Domini* după *tertia missa, ad magnificat*, se cântă această antienă.

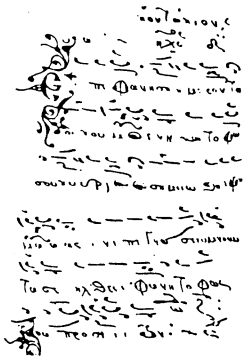


(din "Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis", 1924, Nr. 780c, pag. 330)

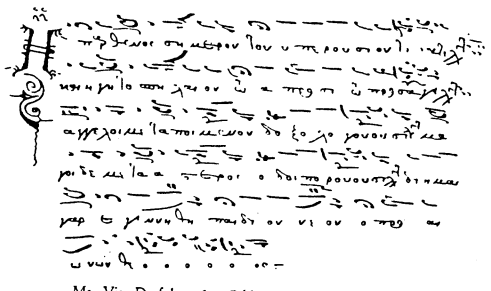
Vechi manuscrise ortodoxe românești



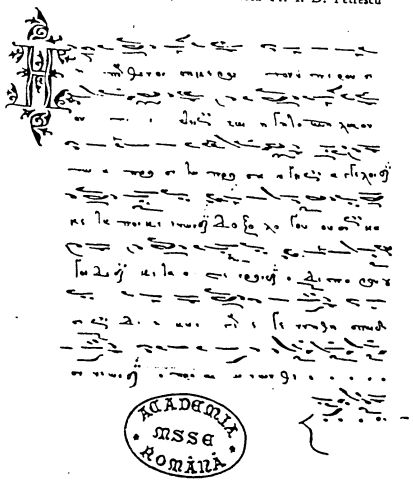
Academia Română Ms. 670 grec. fol. 274 r. și v. sec. XVIII



Academia Română Ms. 670 grec. fol. 286 v. și 287 r.
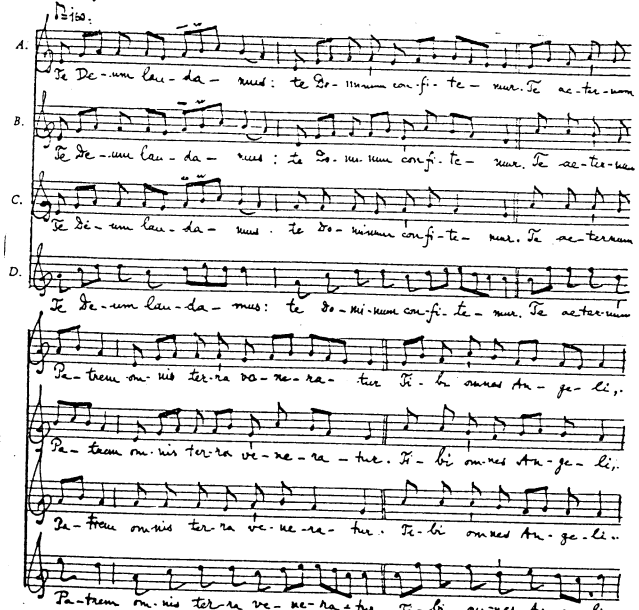


Ms. Vis. D. fol. 146 v. Biblioteca Pr. I. D. Petrescu



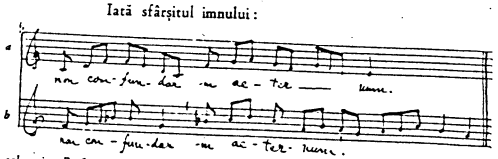
Ms. 888. fol. 203 r.

Proiecții anamorfotice ale imnului ecumenicității patristice, "Te Deum laudamus", compus în sec. IV de Sfântul străromân Niceta de Remesiana



Căderea melodică în *la* grav (a) — în finală — în versiunile bizantine din veacul al XIII-lea ale condacului Nașterii Domnului se aseamănă cu căderea frecventă în *mi* (e) din versiunile romane și în *la* (a') din versiunea milaneză a imnului „Te Deum".

Iată sfârșitul imnului:

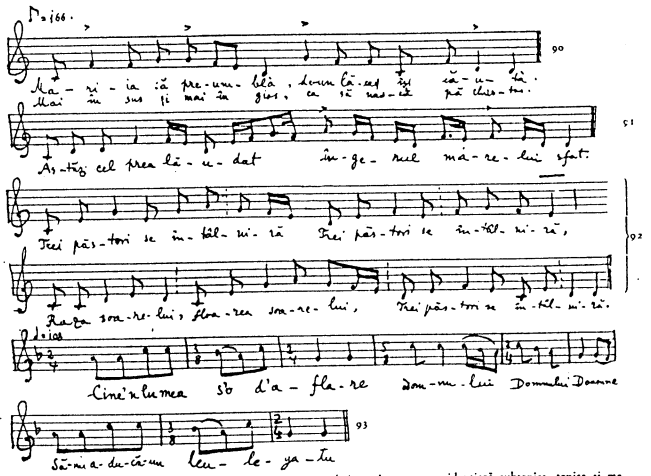


A. Tonus solemnis; B. Juxta morem romanum; C. Tonus simplex; D. Juxta ritum sanctae eccl. mediolanensis. a. Versiunele romane; b. Versiunea milaneză.

CIV Spiritualitatea românească și arhetipurile muzicii creștine

- C -

Colinde din diferite regiuni ale României



90) Colindă din Basarabia, de un pronunțat arhaism, în care se evidențiază subtonica, tonica și mediana. Ritmul: 3 + 2. Comunicată de D-l prof. V. Popovici - Chișinău.

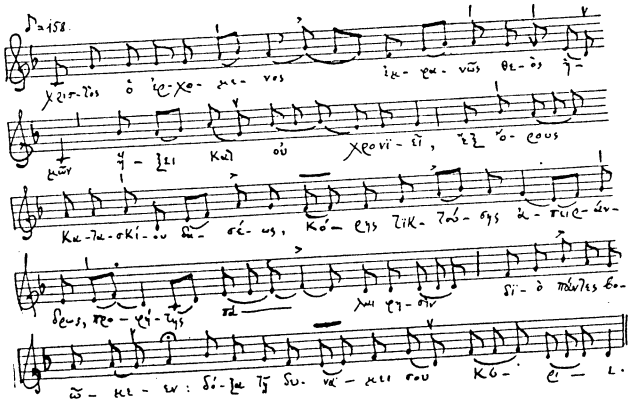
91) Colindă din Crăguiești - Mehedinți. Ritmul: 2 + 3. Notată de mine după D-l G. Racoveanu.

92) Colindă din Ardeal, care s'a răspândit și în Muntenia. Ritmul 2 + 3 + 2.

93) Colindă din sudul Ardealului. *Béla Bartók*, Scrieri mărunte despre *muzica populară românească*, adunate și traduse de Const. Brăiloiu, Buc. 1937. Articolul apărut întâi în *Schweizerische Sängerzeitung*, apoi în extras (broșură de 12 pagini, Berna, 1933).
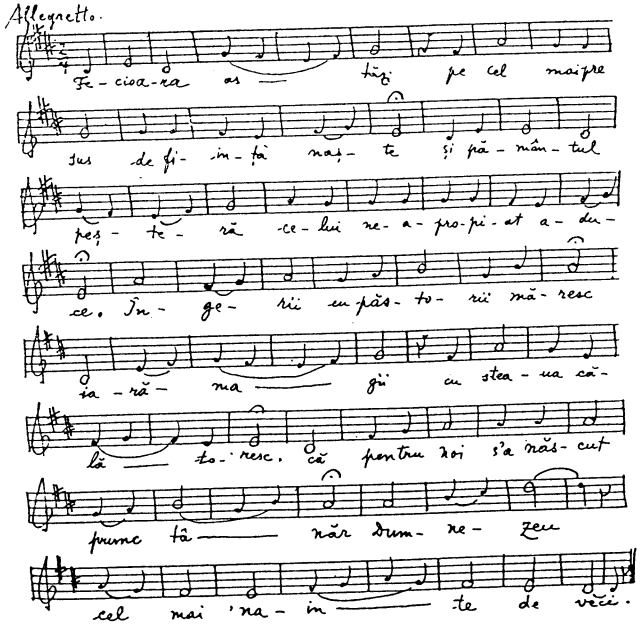
Este vrednică de reținut constatarea lui Béla Bartók, ce precede colindul acesta: «Cât privește melodiile — lăsând de o parte câteva însușiri comune, ca de pildă: ritm regulat, structură obișnuit ternară, întrebuințare cu precădere a modurilor bisericești și a altor moduri arhaice sau orientale — stilul lor este deosebit în cele trei sau patru regiuni principale ale Ardealului. Regiunea cea mai bogată în colinde este sudul mijlociu, unde — s'a limpezit un stil de colindă unitar. Din sud vine exemplul nostru 12». «Dacă între acest material melodic — cam 12% din întregul material românesc — și vre-o muzică religioasă (poate bizantină) este o legătură, rămâne de cercetat». Pag. 15 art. citat.

Oda 4, Canonul Floriilor



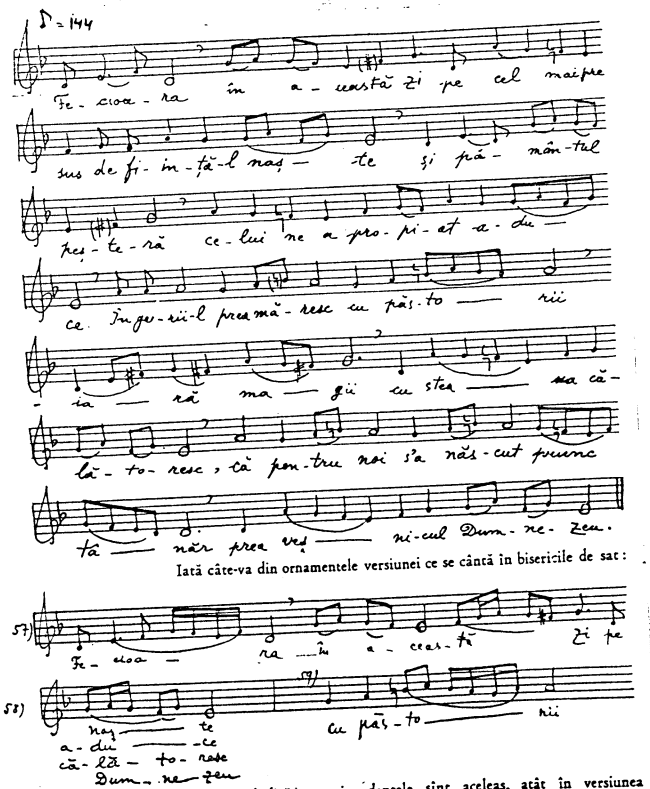
Versiunea sibiană (ortodoxă)

Dimitrie Cunțanu, Cântările bisericești după melodiile celor 8 glasuri, Sibiu, 1890. Condacul „Fecioara astăzi" pag. 37 este scris in *la major*. Noi am transcris acest condac o quintă mai jos pentru a-l pune mai lesne in comparație cu versiunea blăjană. Aceiaș melodie, in condacul Sf. Nicolae, pag. 63, este scrisă o quartă mai jos de același Cunțanu.



Versiune blăjană (greco-catolică)

Mi-a fost comunicată de D-l I. Florea, profesor de tipic și cântare bisericească la Academia Teologică din Blaj. D-sa mi-a trimis și o versiune mai ornamentată, ce se cântă „mai ales in bisericele rurale, resimțindu-se oare-care influență a cântecului popular".



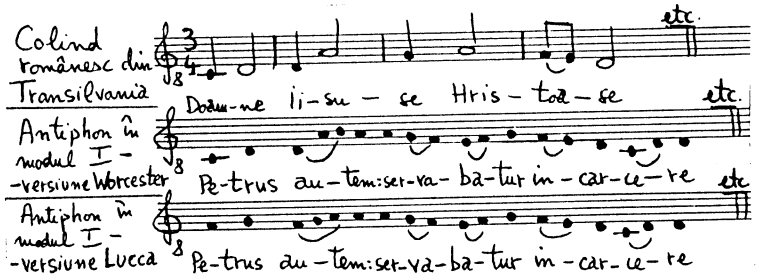
Iată câte-va din ornamentele versiunei ce se cântă în bisericile de sat:

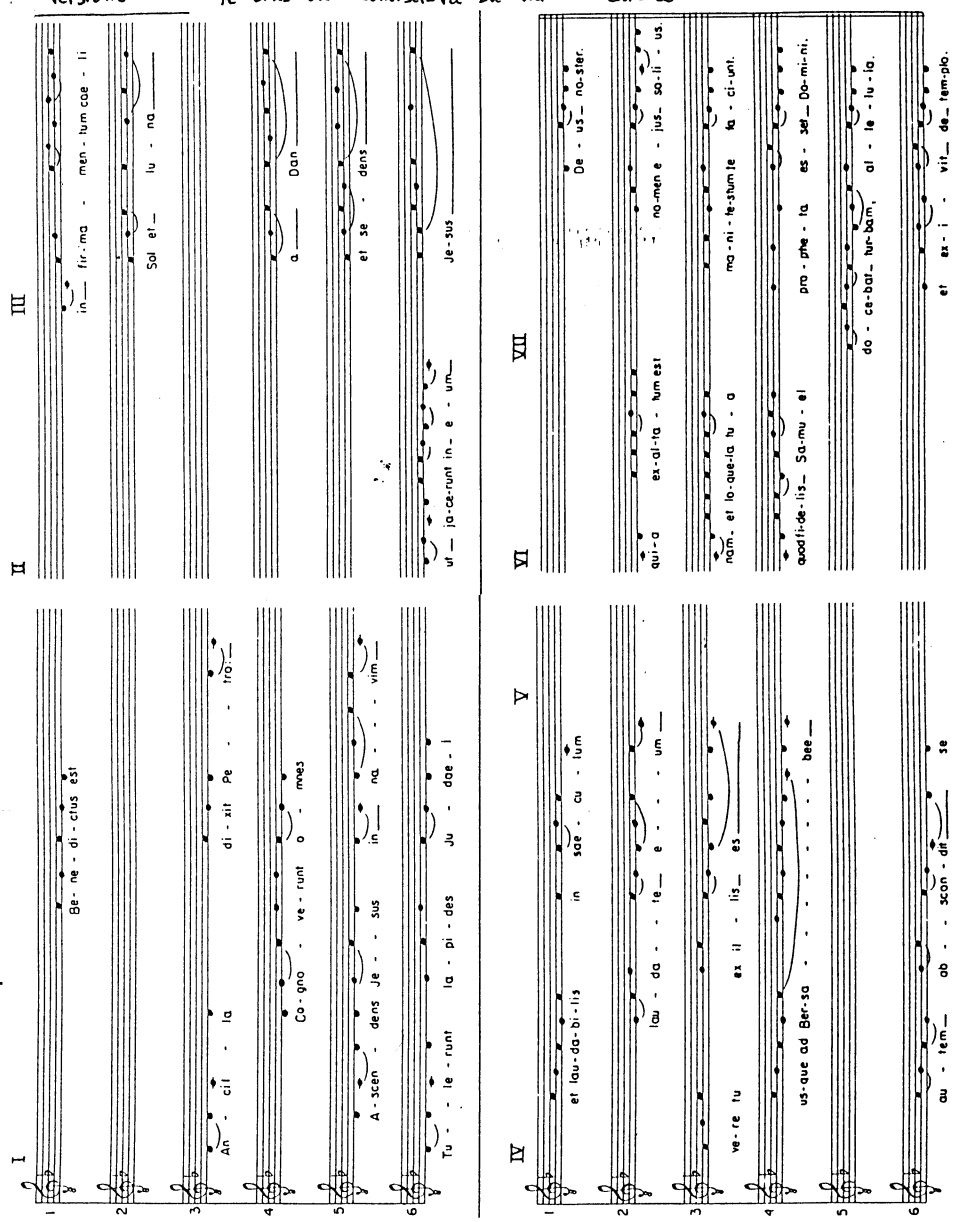
Linia melodică cum și cadențele sînt aceleaș, atât în versiunea sibiană cât și în versiunea blăjană, până la versurile:

„Că pentru noi s'a născut prunc tânăr,
Dumnezeu cel mai 'nainte de veci".

CVI Proiecții anamorfotice ale colindei românești în Missa Romana

(fenomen ce atestă o dată în plus rolul esențial al spiritualității noastre multi-milenare în procesul de cristalizare a creștinismului european, încă din sec. I d. Hr.)

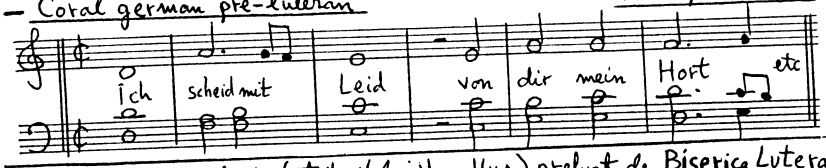




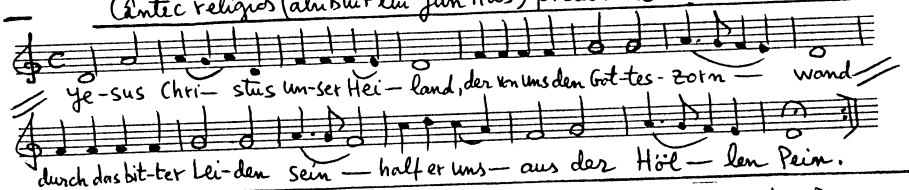
(Helmut Hucke-"Musikalische Formen der Officiumsantiphonen", 1953)

CVII Procesul anamorfotic al cristalizării muzicii protestante (sec. XVI)

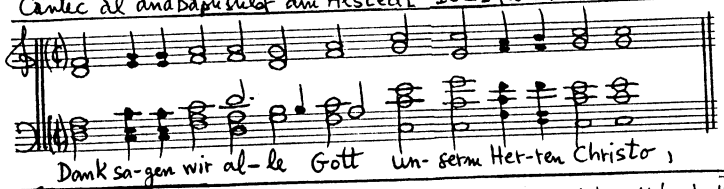
- a.) — Coral german pre-luteran — Anonymus (sec. XV)



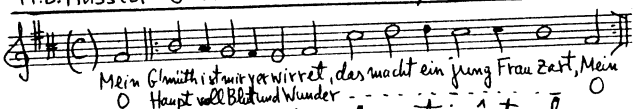
- b.) — Cântec religios (atribuit lui Jan Hus) preluat de Biserica Luterană



- c.) — Cântec al anabaptiștilor din Alstedt-1524 (atribuit lui Thomas Müntzer)

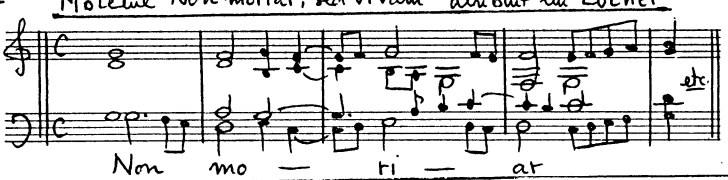


- d.) — H.L. Hassler-"G'müth ist mir verwirret"/"O Haupt voll Blut und Wunden"
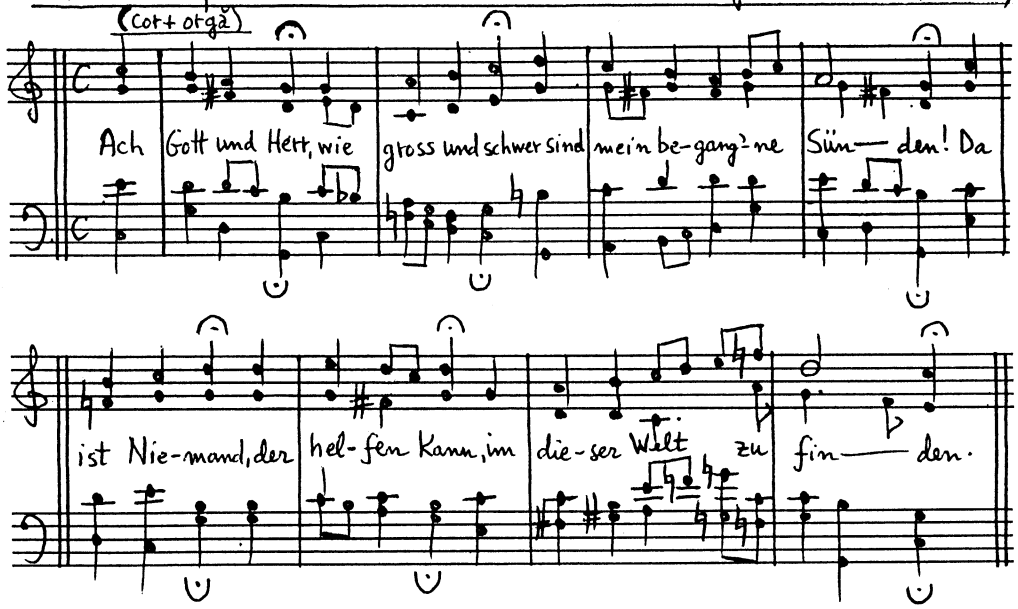


NB. - Textul inițial erotic al acestui cântec lumesc ("Inima mea e tulburată de greșeala unei dulci tinere fete") a fost înlocuit printr-unul religios, foarte... pios ("O, Atotputernicule plin de rămi...") !!!

- e.) — Motetul "Non moriar, sed vivam" atribuit lui Luther



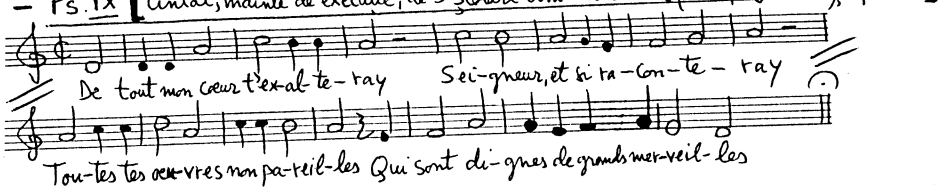
- f.) — Coralul protestant "Ach Gott und Herr" de J. S. Bach (sec. XVIII)



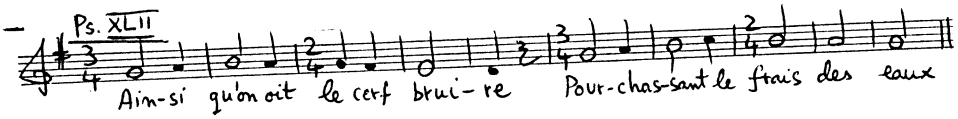
CVIII Muzica Bisericii Calvine din Franța (sec. XVI)

1.)- Monodia psaltică hughenotă

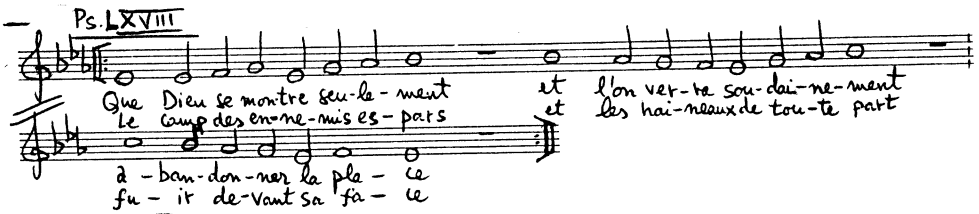
- a.) - Ps. IX [cîntat, înainte de execuție, de 5 școlari din Lausanne (Elveția francezã) arși în 1553]



- b.) - Ps. XLII

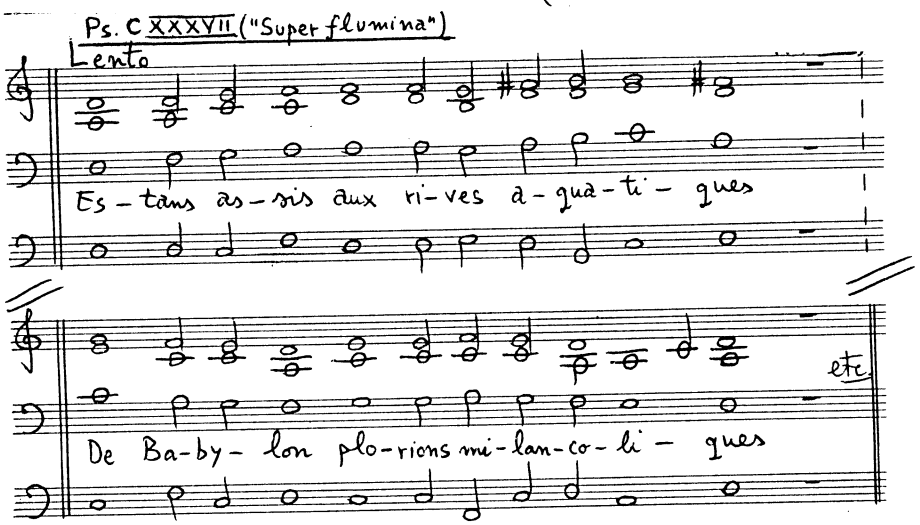


- c.) - Ps. LXVIII



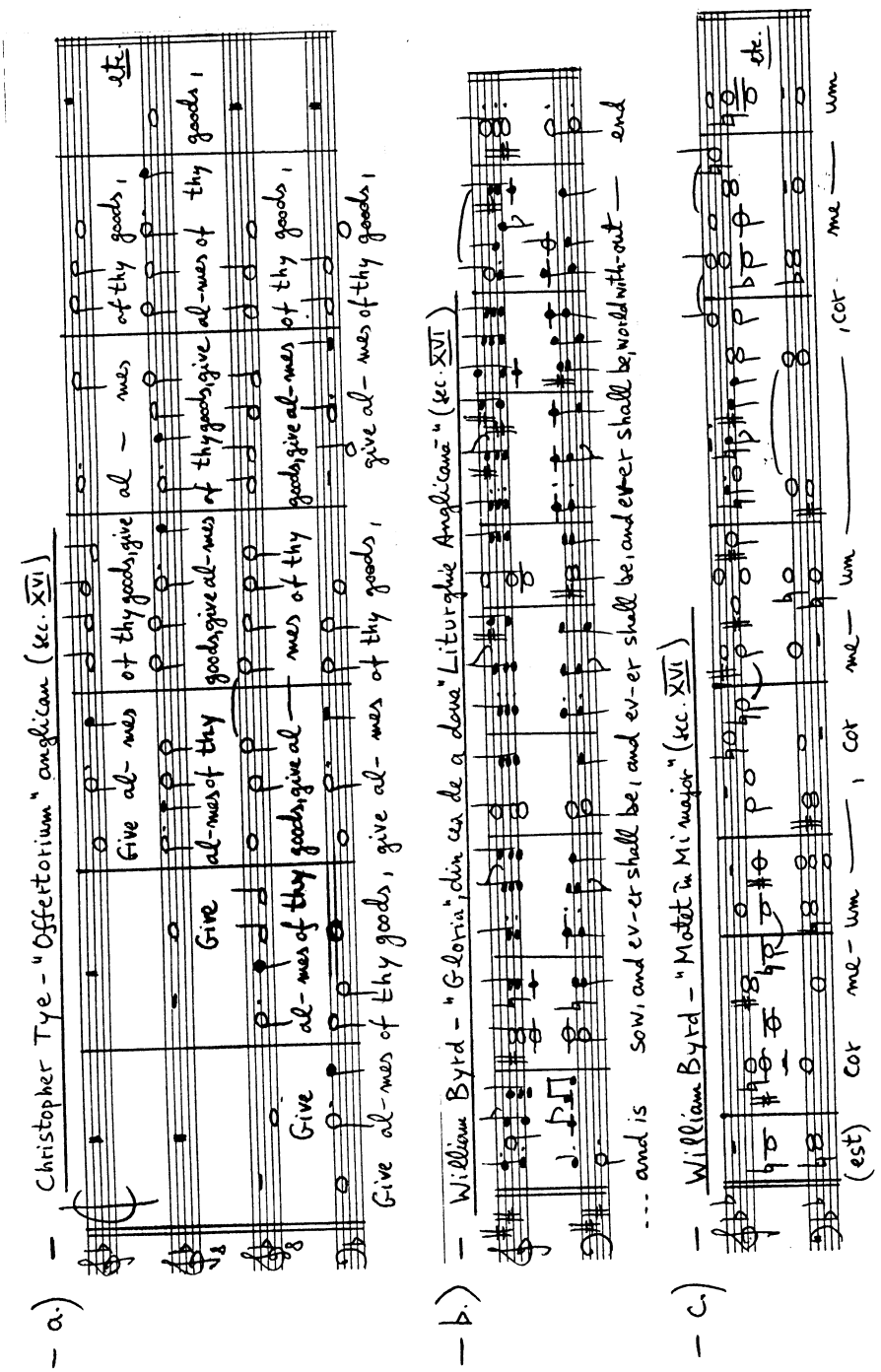
2.)- Coralul hughenot (cu tema la Tenori)

(atribuit lui Goudimel)



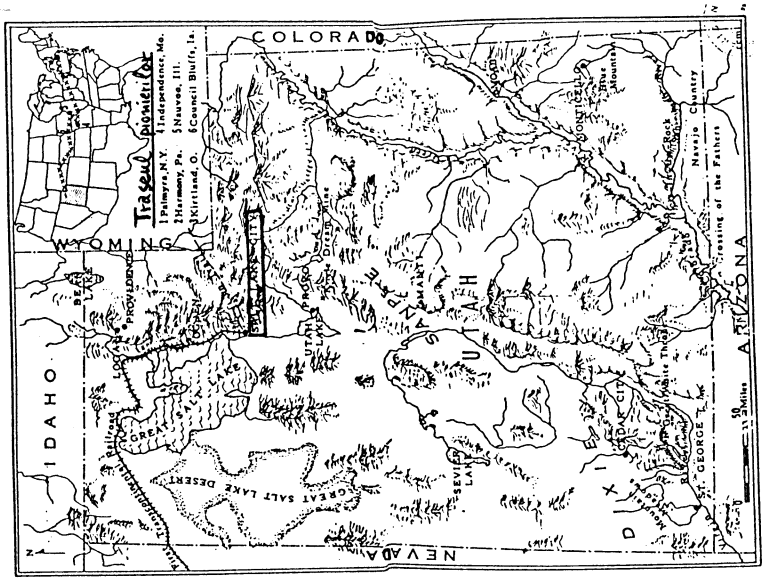
CIX Polifonia de cult și protestantismul englez

(muzica Bisericii Anglicane - sec. XVI)

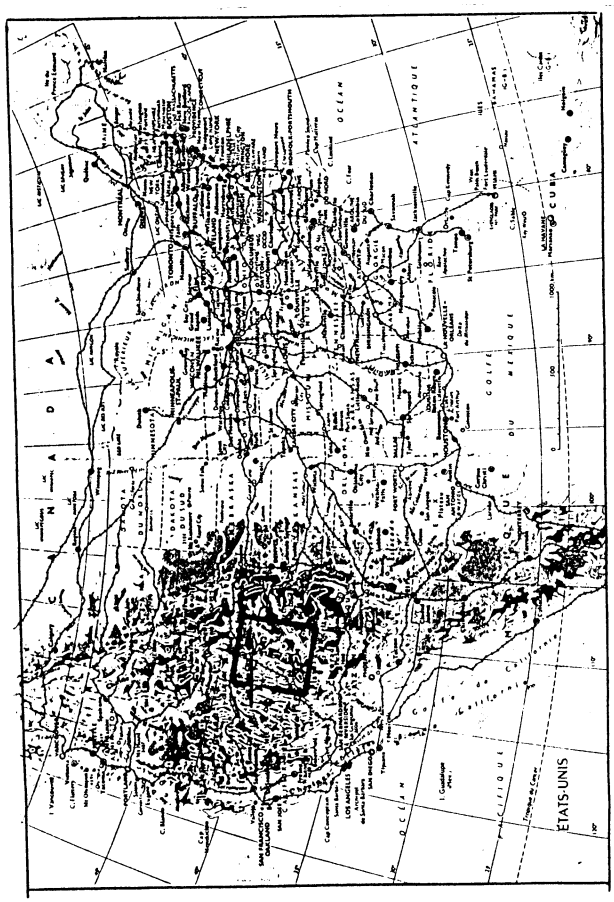


Cx Spațiul predilect al curentelor neo-protestante

- USA și statul component Utah -



- b.) Statul Utah
(în zona de SV a Statelor Unite ale Americii)



- a.) USA - hartă generală

CXI Protestantism și neo-protestantism muzical în spațiul nord-american

- A) Secolul al XVII-lea (influențe calvine, anglicane, puritane presbiteriene)

- a) — Ps. 21 (ed. "The Book of Psalms" - H. Ainsworth, sec. XVII)

[♩=d♩]

etc.

Jehovah, in the strength the King shall joyful bee:

- b.) Melodie anonimă pe texte din Biblia "King James"

etc.

Jesus, lover of my soul, let me to Thy bosom fly

- c.) — Ps. 23 (pe melodia "St. David" - colecția "Bay Psalm Book", sec. XVII)

The Lord to me a shepherd is, want therefore shall not I. He in the fields of tender grass doth make me down to lie

- d.) — Ps. 100 (pe melodia "Old Hundred" - Colecția lui Henry Ainsworth, sec. XVII)

Show to Je-ho-vah, al the earth. Serv ye Je-ho-vah with gladness: before Him come with singing-mirth. Know, that Jehovah He God is.

- e.) — Ps. 100 (pe melodia Psalmului 66 - colecția lui Henry Ainsworth, sec. XVII)

Show to Jehovah, al the earth, Serv ye Jehovah with gladness: before Him come with singing-mirth. know, that Jehovah He God is

- f.) — "The Doxology" de Louis Bourgeois (colecția "The Hundreth" - sec. XVII)

Praise God, From Whom All Blessing Flow; Praise Him, all creatures here below; Praise Him above, ye heav'nly host; Praise Father, Son and Holy Ghost.

CXII Protestantism și neo-protestantism muzical în spațiul nord-american

-B) Secolele XVIII - XIX

(influențe metodist-episcopale, baptiste, adventiste, "shaking-quaker"-iste)

- a) - William Billings - "Canon 4 in 1" (col. "The New-England Psalm Singer" - sec. XVIII)

Thus saith the high, the lof- ty one, I set up-on nine ho- ly thime. My

name is God, I dwell on high, Dwell in my own e- ter- ni- ty

- b) - "Brookfield" de William Billings (sec. XVIII)

'Twas on that dark, that dole- ful Night

- c) - Lowell Mason - "There is a Fountain" (col. "Hymnal of the Methodist Episcopal Church" - sec. XVIII)

There is a fountain filled with blod Drawn from Emmanuel's veins; And sinners, plunged beneath that flood, Lose

all their guilty stains, Lose all their guilty stains, And sinners, plunged beneath that flood, Lose all their guilty stains.

- d) - B. F. White - "Wayfaring Stranger" (col. "The Sacred Harp" - sec. XIX)

I am a poor wayfaring stranger, While journe'ing thru this world of woe,

- e) - B. F. White - "The Old Ship of Zion" (col. "The Sacred Harp" - sec. XIX)

What ship is this that will take us all home, O — glory Hal-le-lu-jah!

- f) - Philip D. Bliss - "Pull for the Shore" (colecția "Gospel Hymns" - sec. XIX)

Pull for the shore, sailor, pull for the shore! Heed not the rolling waves, but bend to the oar!

CXIII Protestantism și neo-protestantism muzical în spațiul nord-american

- C) Secolele XIX - XX

(cristalizarea ethosului muzical specific Statelor Unite ale Americii)

CXIV Protestantism și neo-protestantism musical în spațiul nord-american

- D) Secolele XIX - XX

(apariția și dezvoltarea fenomenului mormon)

CXV Protestantism ki nee - protestantism musical

Ju spatial mord - american

- E) Seccle XIX - XX

(aquitka ki descubrtaen fenomenului mormon - continuare)

-e.)- "Saint George and the Dragon" de Charles Walker (sec. XIX)

(d.w120) Oh, what a dreary place this was when first the Mormons found it; They said no white men here could live, and Indians prowled around it;

They said the land it was no good, and the water was no gooder, And the bare idea of living here was enough to make man shudder

Refren: Mesquite, soap root, prickly pears and briars; Saint George ere long will be a place that everyone admires.

-f.)- "Old Brigham Young" (traditional) - sec. XX

Solo

(d.w88) Old Brigham Young was a Mormon bold, and a leader of the roaring rams, And a shepherd of a heap of pretty little

sheep, and a nice fold of pretty little lambs. And he lived with five and forty wives, in the city of the Great Salt Lake, Where they

Chorus

woo and coo as pretty doves do, and cackle like ducks to a drake. Brigham, Brigham Young, 'tis a miracle he survives, With his

roaring rams, his pretty little lambs, and his five and forty wives

-g.)- "Sea Gulls and Crickets" (sec. XIX)

-h.)- "We are volunteers in the army of the Lord" (st. sec. XIX) etc.

(d.w104)

-i.)- "Utah Carrole" (sec. XX)

"Fine"

D.C.

(d.w62)

-j.)- "Mountain Meadows Ballad" (n1858)

-k.)- "Utah Iron Horse" (sec. XIX)

(d.w86)
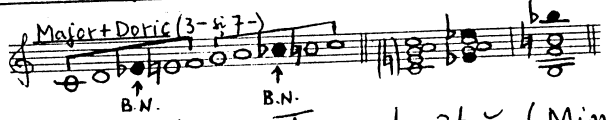
-l.)- "Blue Mountain" (sec. XIX) etc.

(d.w60)

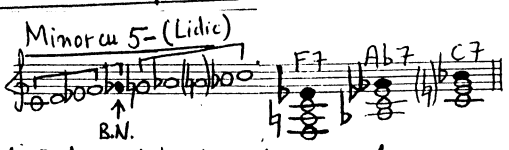
CXVI Sinteza tono-modală în jazz-ul afroamerican
(inclusiv în genul religios neo-protestant "negro spirituals")

I)– rolul sunetelor alterate ("Blue Notes") în cristalizarea celor 2 scări fundamentale:

A) Majorul cu treptele III și VII coborîte (Major + Doric)

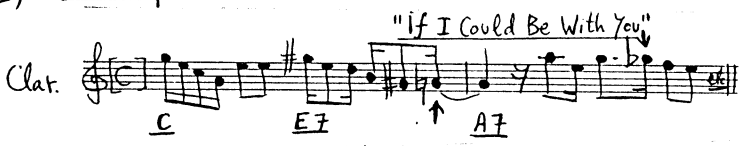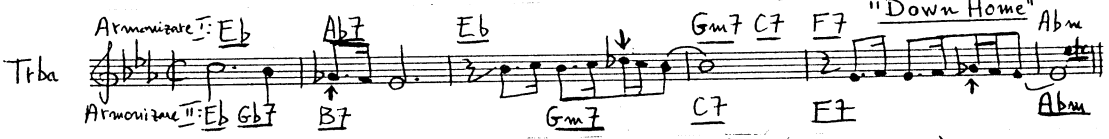


B) Minorul cu treapta a V-a coborîtă (Minor + Lidic)
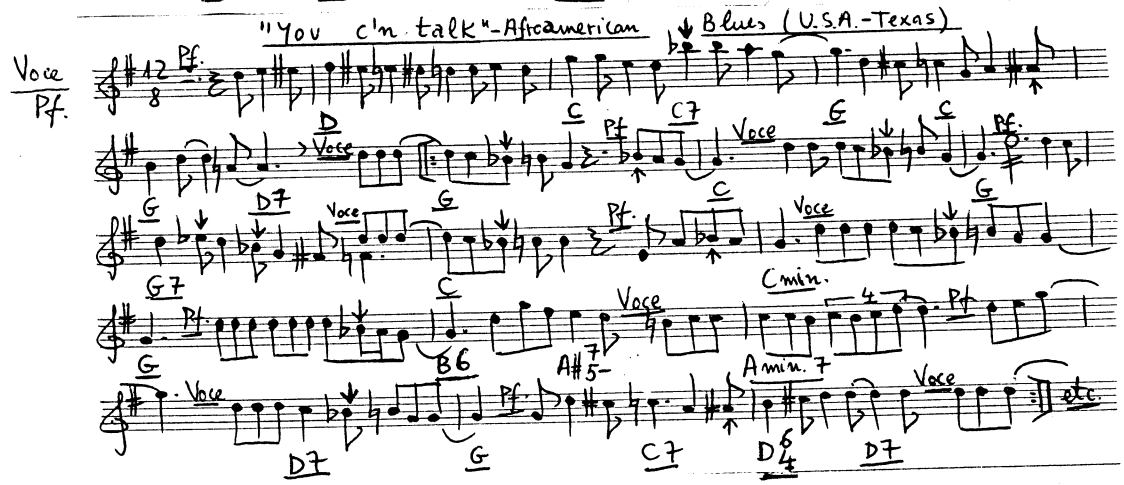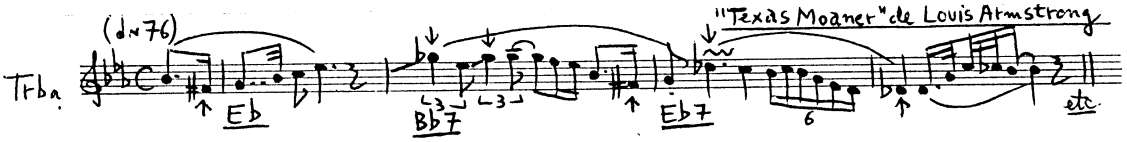


NB-"Blue Notes" = "note albastre" ("colorate")

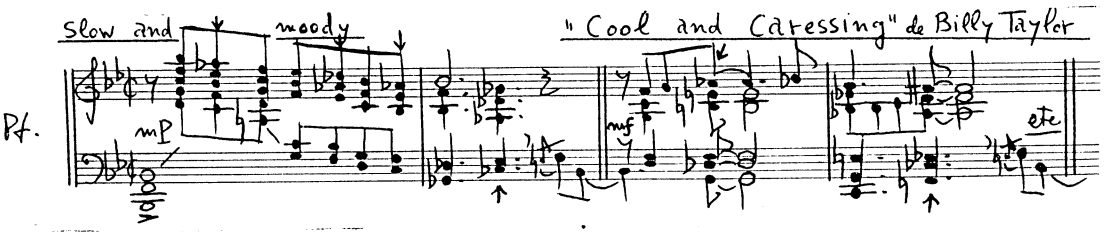
II)– Exemple ("Blue Notes" sînt marcate prin ↑ sau ↓)





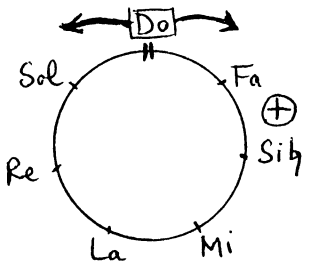




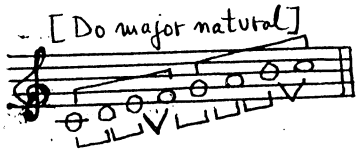


CXVII Sistemul tonal diatonic european (sec. XVIII - XX)

-A.) Geneza scării diatonice (temperate) majore

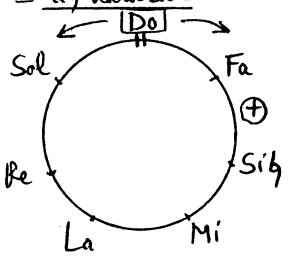


- [Do major natural]

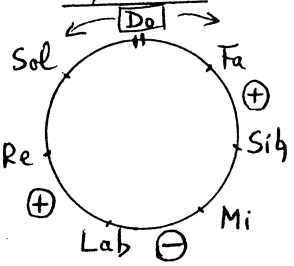


-B.) Tonalități de mod major

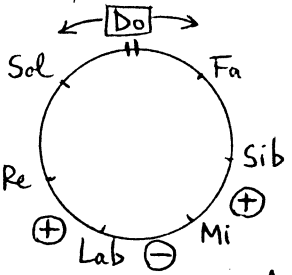
- a.) natural



-b.) armonic



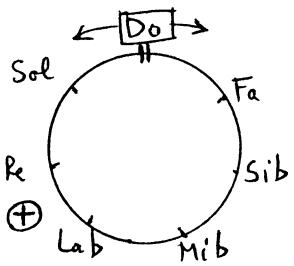
- c.) melodic



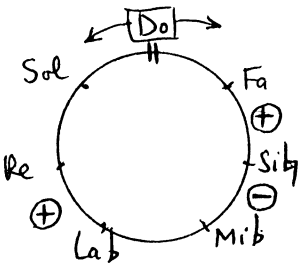
[NB - modul sistemului solar !]

-C.) Tonalități de mod minor

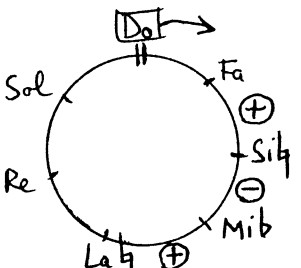
-a.) natural



-b.) armonic



-c.) melodic



[NB - 1.) în coborîre revine de regulă la forma naturală

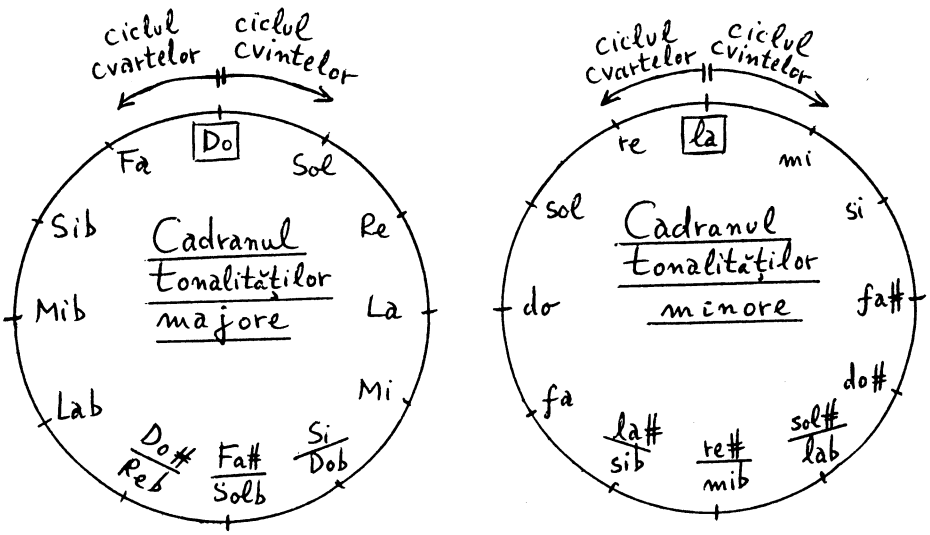
-2.) dacă rămîne tot în forma melodică și în coborîre, alcătuiește Minorul "Bach"]

CXVIII Ciclul frecvențelor sonore

în muzica occidentală clasică, modernă și contemporană

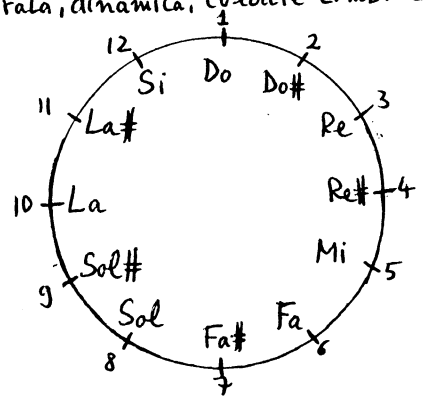
(sec. XVIII - XX)

A.) Sistemul ciclic tonal (gravitațional)



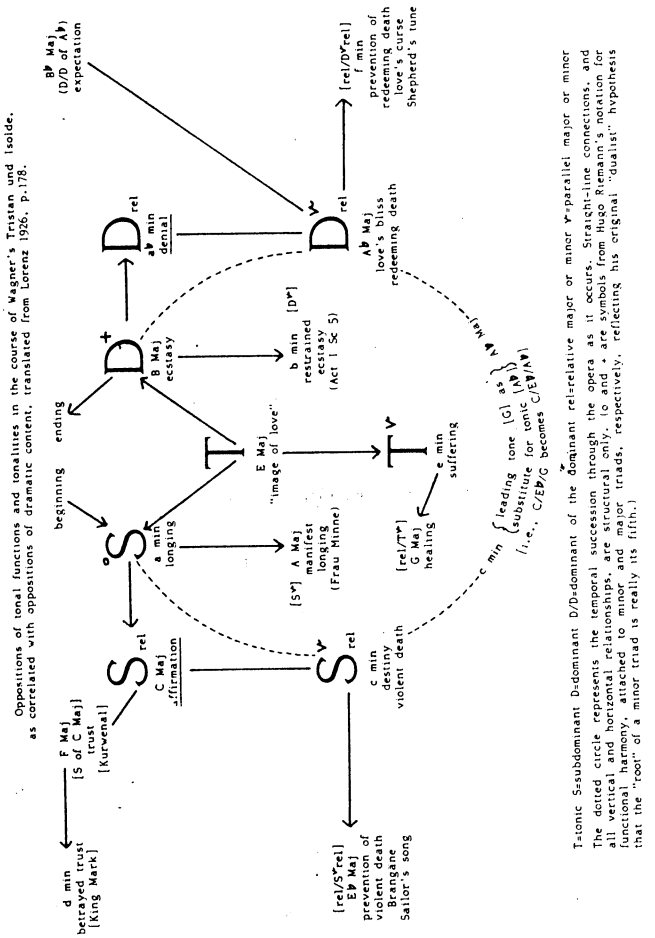
B.) Sistemul ciclic atonal/serial-dodecafonic

(fundamentat pe abolirea principiului gravitației funcționale-specific sistemului tonal- și pe implementarea unor procedee speculative de ordonare artificială a sunetelor în serii de 12 elemente distincte, din cadrul gamei cromatice; serialismul integral extinde acest sistem ciclic la toți parametrii sonori: frecvență, durată, dinamică, culoare timbrală și spațialitate)

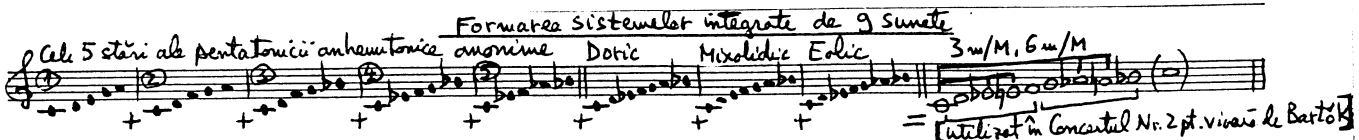


CXIX Ciclu tonal complex, reflectînd evoluţia dramaturgică în opera "Tristan şi Isolda" de Wagner

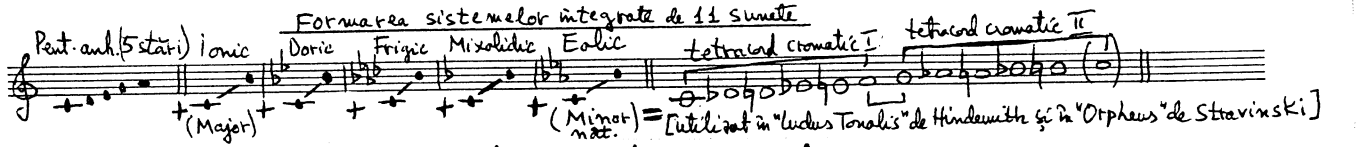
(după Harold S. Powers - "Language Models and Musical Analysis", în revista "Ethnomusicology" Vol. XXIV, No. 1/1980, Ann Arbor, pag. 1-60)



Formarea sistemelor integrate de 9 sunete

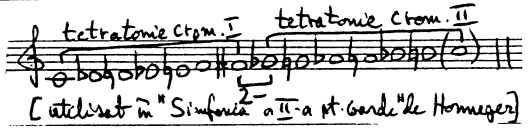


Formarea sistemelor integrate de 11 sunete



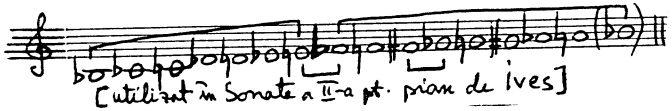
Formarea sistemelor integrate de 13 sunete

Pentatoniile + Modurile naturale + Gama cromatică =

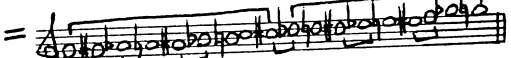


Formarea sistemelor integrate de 15 și 17 sunete

Pentatoniile + Modurile naturale + Gama cromatică + Scara hexatonală =



Toate sistemele diatonice + Toate sistemele cromatice =



[utilizat în "Studiu cromatic pe numele lui Bach" de W. Piston
și în "Variațiunile pentru pian" de A. Copland]

Politonalitatea și Polimodalitatea

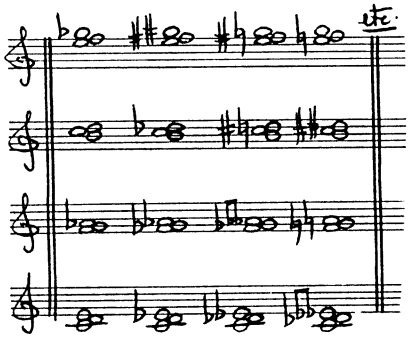
[utilizate în creațiile lui Bartók ("Mikrokosmos"), Milhaud ("Les Choéphores"),
Stravinski ("Petruşka"), Roman Vlad ("Colinda" din Transilvania")]

NB - Macromodulații la Bartók ["Cvartetul de coarde Nr. 3"]

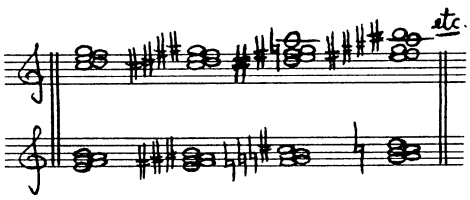
CXXI Conglomerate sonore ("clustere" sau "ciorchini de sunete")

(după Henry Cowell - "New Musical Resources" New York, A. A. Knopf, 1930 - pag. 111-122)

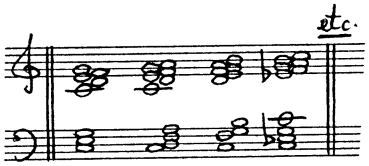
- I.) în perspectivă tono-modală



- evoluție în baza unor nuclee tricordice (hemitonice și anhemitonice)
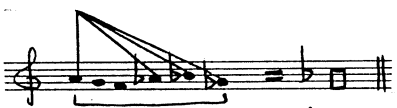


- evoluție în baza unor nuclee pentacordice



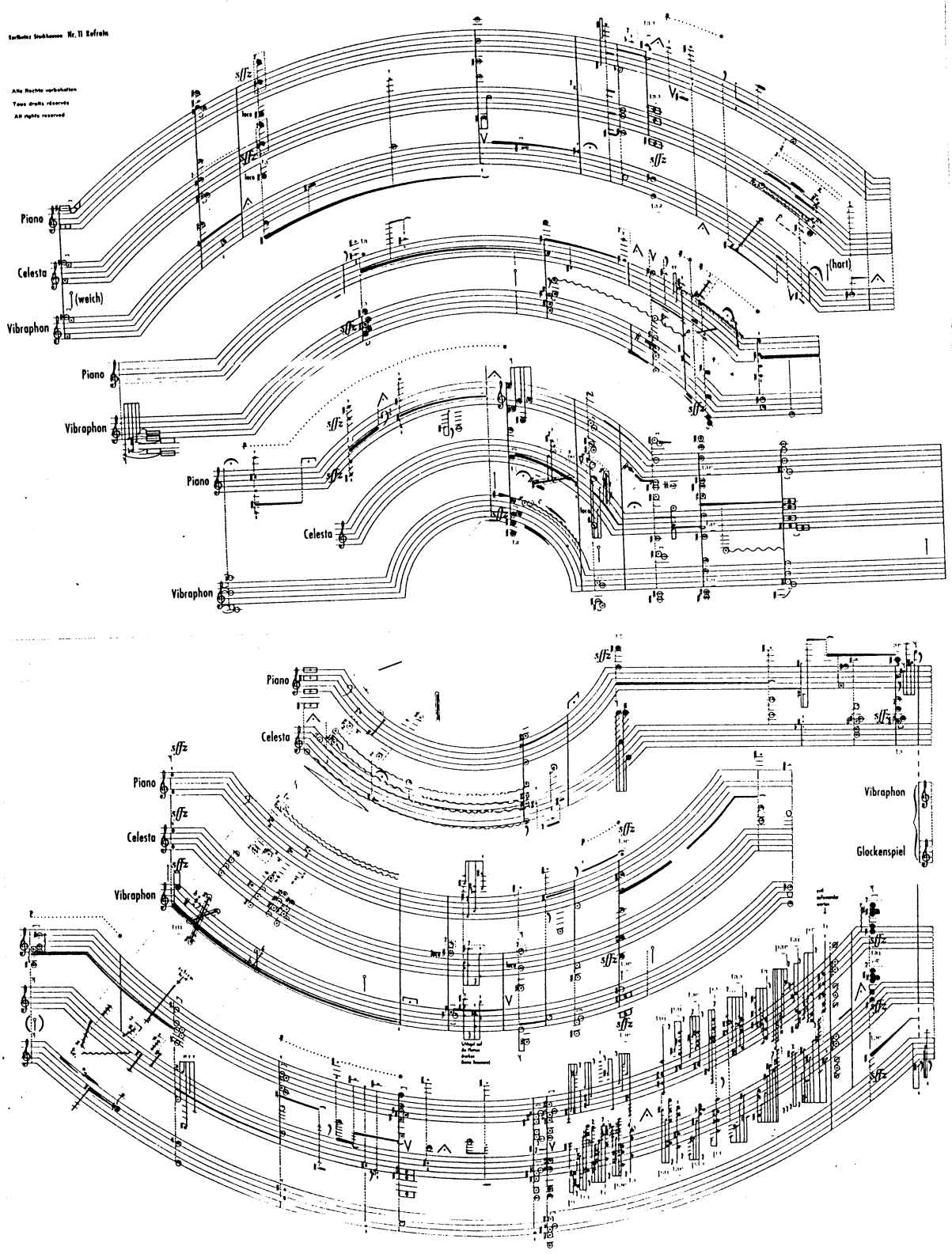
- evoluție cvasi-tonală

- II.) în perspectivă modal-serială



"cluster" melodic "cluster" armonic (tratat ca o entitate, ca un singur sunet)

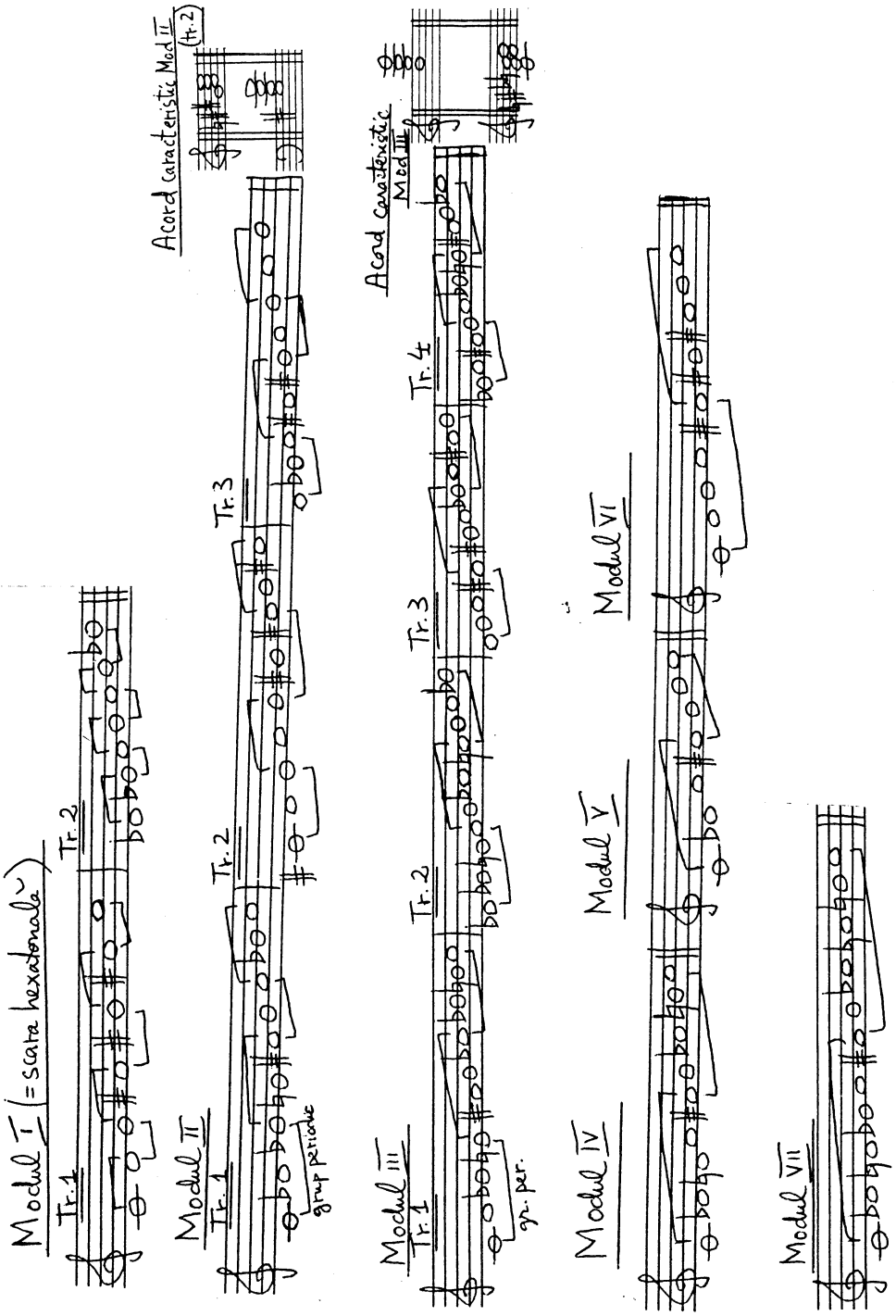
CXXII K. Stockhausen: "Refrain" - cicluri atonale concentrice
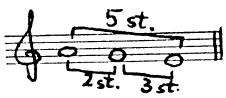


Alle Rechte vorbehalten
Tous droits réservés
All rights reserved

Universal Edition (London) Ltd., London 1961
U. E. Nr. 13188 LW

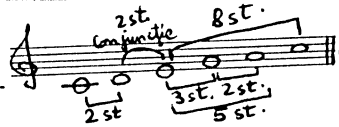
CXXIII **Sistemul modurilor cu transpoziție limitată**
elaborat de compozitorul francez
Olivier Messiaen (1908-1992)
(cf. tratatului "Technique de mon langage musical",
Paris, Ed. Alphonse Leduc, 1944)



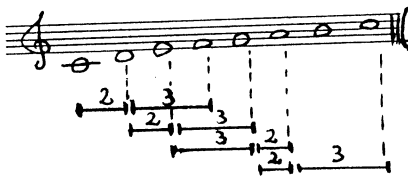
CXXIV Aplicații ale principiului "sectio aurea" în generarea scărilor modale și tonale

— 1.) protopentatonice: 

(cf. Ernö Lendvai)

— 2.) pentatonice: 

(cf. Prof. univ. Dr. Victor Giuleanu)

— 3.) heptacordice: (tonale) 

(cf. Prof. univ. Dr. Victor Giuleanu)

— 4.) alte structuri modale (cf. Wilhelm Berger)
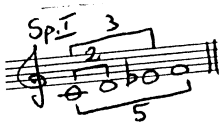
a.) Specia I - unitatea fundamentală = $\frac{1}{2}$ ton
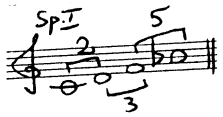
b.) Specia II - unitatea fundamentală = 1 ton

c.) Specia III - unitatea fundamentală = $1\frac{1}{2}$ ton

d.) Specia IV - unitatea fundamentală = 2 tonuri

(etc.)

-α) - prin raportare la sunetul fundamental 

-β) - prin raportări de la treaptă la treaptă 

NB -I.) scările pot fi dispuse în: distribuție ascendentă; inversare descendentă; distribuție descendentă; inversare ascendentă

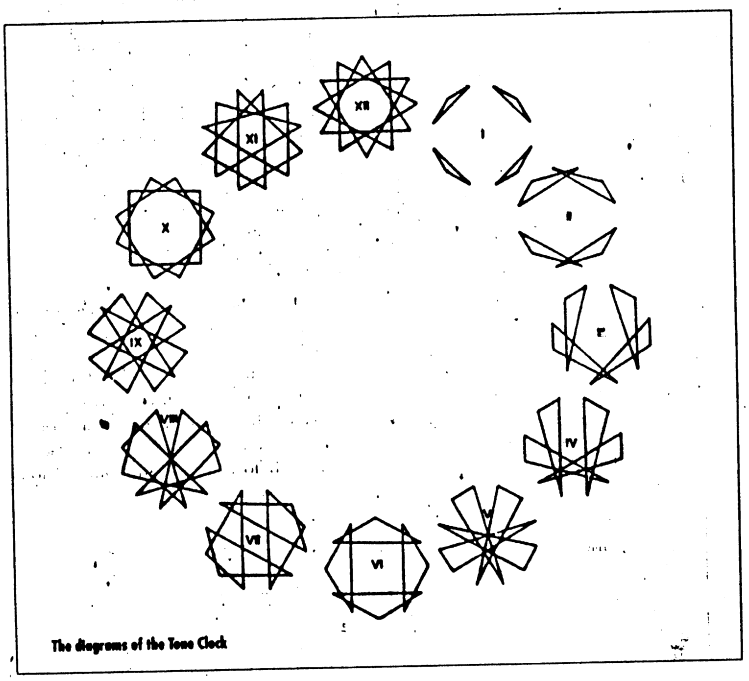
-II.) se iau în considerare și modurile complementare (în "modulo 12")

CXXV Sistemul modal "TONE CLOCK"

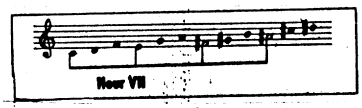
sintetizat de compozitorul olandez

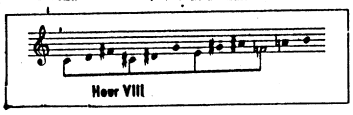
Peter Schat (n.1935)

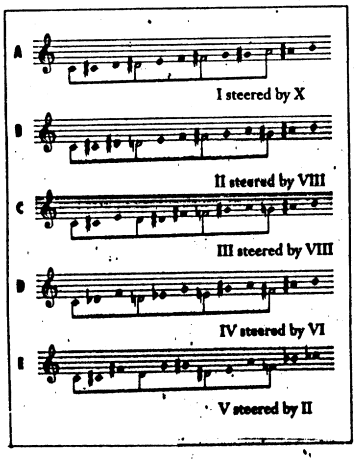
(din revista "Key Notes" Vol. 26, Nr. 2, 1992 - Amsterdam)
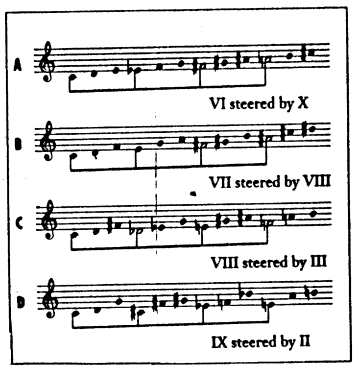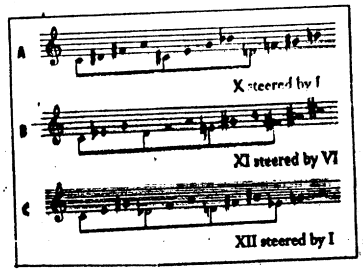


The diagrams of the Tone Clock

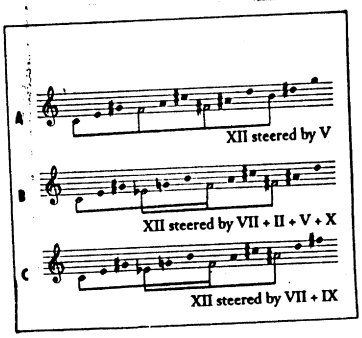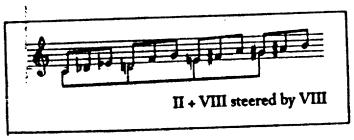










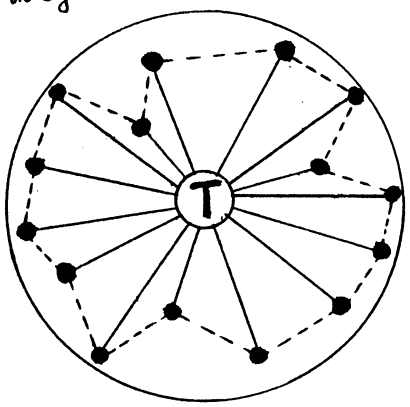




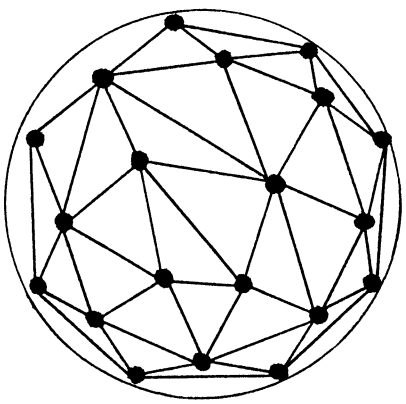
CXXVI Clasificarea sistemelor intonaționale (temperate și netemperate) după caracterul relațiilor generatoare

(cf. Prof. univ. Dr. Victor Giuleanu - "Principii fundamentale în teoria muzicii")

-I.) relații de dependență (față de un centru sonor dat), ce determină sisteme funcționale în "constelația tonicii"
(oligocordii, pentatonii, pentacordii, hexacordii, heptacordii, sisteme integrate cu mai mult de 7 sunete gravitând spre o tonică)



-II.) relații de independență (autonomie), ce determină sisteme non-funcționale în stare de "imponderabilitate sonoră"
(sisteme hexatonale, dodecafonice, seriale și integrate, cu caracter idiomatic) în perspectivă "ordonată" sau "aleatoare"



NB - sistemele de diferite structuri pot coexista prin "reducție" sau prin "integrare"

Volumul III

P A R T E A A I I - A
(continuare)

- L I T U R G H I A C O S M I C Ă -
(β)

D.) PROIECȚIILE ANAMORFOTICE TEMPORALE ȘI GENEZA SISTEMELOR METRO-RITMICE - CU IMPLICAȚII ÎN PLAN FORMAL

(PLANȘELE CXXVII - CLXI)

"Cînd te apropii de Chivot, gîndește-te
că El te așteaptă de douăzeci de veacuri..."

Fer. Josemaría Escrivá de Balaguer,
"Drum" (537)

"Timpul în care pămîntul fu cu violență schimbat,
Timpul în care cerurile se schimbă separat,
Timpul în care soarele răsărea
spre a da lunii lumină..."

Imn genealogic polinezian ("Kumulipo")

"Aceeași muzică care unora le face pofta să
danseze, pe alții îi poate face să simtă nevoia
de a plînge. Aceasta se datorește faptului că
ideile aflate în memoria noastră se văd stîrnite..."

René Descartes (1596-1660), "Scrisoare către Mersenne"

"Sînt eu însumi eternitatea, cînd nu țin seama de timp
și cînd mă văd doar pe mine în Dumnezeu și pe Dumnezeu
în mine."

Angelus Silesius (1624-1677), "Sfânta Bucurie a
sufletului"

"Să creezi - iată ce eliberează de durere,
iată ce ne face viața mai ușoară.
Dar, ca să se nască creatorul, trebuie
multă durere și numeroase metamorfoze."

Friedrich Nietzsche (1844-1900),
"Așa grăit-a Zarathustra" (Partea a II-a,
cap. "În insulele fericite")

Cap. IV / D

CXXVII - Principii în analiza fenomenologică a dimensiunii metro-ritmice - după Sergiu Celibidache (1)

CXXVIII - Principii..... (continuare) (2)

CXXIX - Principii..... (continuare) (3)

CXXX - Diagrame ale structurii influxului nervos ce determină ritmul cardiac (electrocardiograme) și diagrame ale structurilor intervalice specifice lui Bach și, respectiv, Webern (tablou analogic)

CXXXI - Structuri electrocardiografice și imagini ale spectrului sonor (tablou analogic)

CXXXII - Imagini electrocardiografice ilustrînd diferite stări ale ciclului ritmic cardiac

CXXXIII - Proiecții anamorfotice ale percepției Timpului Sacru în religiile naturale, în monoteismul iudaic și în cel creștin

CXXXIV - Ciclul temporal al Veșniciei ("inelul inelelor") descris în "Așa grăit-a Zarathustra" de Friedrich Nietzsche

CXXXV - Reciclări ale timpului muzical (procese "feed-back")

CXXXVI - Ciclul macro-temporal indonezian "Ketawang"

CXXXVII - Transcrierea unei piese folclorice indoneziene -"Gongam" (în forma "Ketawang" și în modul"slendro manyura")

CXXXVIII - Ciclul temporal al muzicii hinduse

CXXXIX - Sistemul metric european occidental

CXL - Cicluri ritmice generatoare în muzica europeană (I)

CXLI - Cicluri..... (continuare) (II)

CXLII - Cicluri ritmice oculte (gnostice)

CXLIII - Sincronizarea ciclurilor în poliritmia africană - "Kum tó" (timp polimodular primitiv)

CXLIV - Caracterul universal al ciclurilor ritmice bicrone neregulate("aksak") și sistemul lor generativ(Brăiloiu)

CXLV - Aplicații ale teoriei relativității în muzică, prin interdependența spațiului, timpului și materiei sonore în mișcare (Henry Cowell)

CXLVI - Exemple de structuri temporale polimodulare în creația lui Beethoven și Enescu

CXLVII - Mihai Brediceanu - fragmente muzicale concepute în PMT(1)

CXLVIII - " " " " " " (2)

CXLIX - Diagramele unor unități semnificative în planul morfologic al discursului muzical

./.

Cap. IV / D (continuare)

CL - Arhetip melodic şi proiecţiile sale în diferite "timpuri" şi "forme" muzicale

CLI - Raportul timp/spaţiu (modal şi exterior) în cadrul unui proces anamorfotic complex

CLII - Planul anamorfotic al Simfoniei a II-a "VIA LUCIS" de Şerban Nichifor

CLIII - Clasificarea actualelor slujbe bisericeşti ortodoxe

CLIV - Evoluţia serviciului divin creştin

CLV - Anamorfozele arhetipului euharistic

CLVI - Anamorfoze liturgice generale

CLVII - Anamorfoze liturgice particulare (raportul Liturghiilor Ortodoxe cu Missa Romano-Catolică) (A)

CLVIII - Anamorfoze liturgice particulare (B)

CLIX - " " " (C)

CLX - " " " (D)

CLXI - Panorama procesului de "pulverizare" eclesiologică (proiecţii, interferenţe, diferenţe, devieri pseudo- şi anti-creştine de tip "New Age")

CXXVII Principii în analiza fenomenologică a dimensiunii metro-ritmice (1)

(după Sergiu Celibidache - cursurile de fenomenologie muzicală de la München, 1981)

- Ritmul este o formă de energie structurală, o condiție dinamo-energetică a Universului.
- Energia mecanică este forma de energie înăuntrul căreia nu se poate interveni (ea se proiectează în afara conștiinței omului). Omul nu poate interveni decît dacă face o articulație în această energie, marcînd deci existența unui început. Totdeauna, omul tinde să reducă (să selecționeze) ritmurile mai lente, deoarece cu cît complexitatea valorilor este mai mare, cu atît îi trebuie mai mult timp de percepere - procesul de "intrare în vibrație" nefiind instantaneu cu fenomenul sonor.
Explicația fenomenului este dată de Legea lui Plank: <<orice masă pusă în mișcare dintr-un motiv care nu este masa însăși, are tendința de a-și regăsi repaosul inițial împărțindu-se în subdiviziuni numite "cuante" (ce au valoarea $h\nu$ - unde h este constanta universală $=6{,}624 \times 10^{-27}$ C.G.S., iar ν este frecvența radiației)>>.
Tensiunea sonoră este forța intrinsecă a fenomenului, iar intensitatea - forța din afară, cu care punem în valoare tensiunea.
Se poate evidenția astfel următorul sistem referențial static:

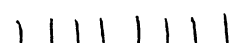
Intensitate		Tensiune
mică	→	mică
mare	→	mică
mică	→	mare
mare	→	mare

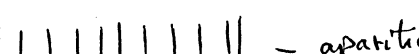
%.

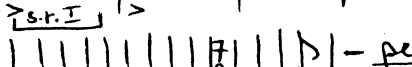
CXXVIII Principii în analiza fenomenologică a dimensiunii metro-ritmice (2)

(continuare)

- **Metrul** este cea mai mică articulație independentă în care toate forțele contrare conviețuiesc; el se repetă ca un clișeu. Dacă conștiința noastră măsoară mereu distanțe, urechea caută puncte de identitate, a cestia formînd un sistem referențial ("Referenz System").

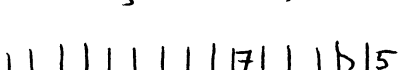
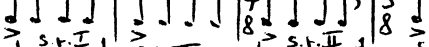
-  — mișcare mecanică, fără sistem referențial

-  — apariția primului sistem referențial (prin structurare)

-  — perceperea celui de-al doilea sistem referențial în funcție de primul (marcînd tendința spiritului nostru de a reduce al doilea sistem la primul)

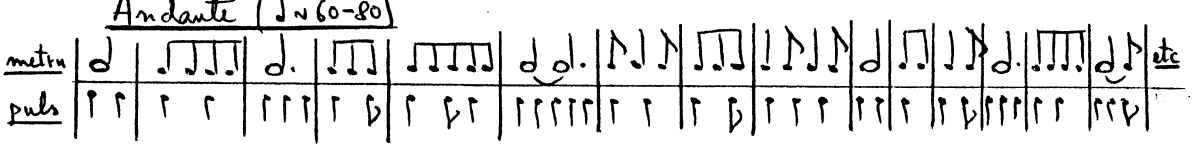
-  — al treilea sistem referențial

(apariția pentru a doua oară a formulei de $\frac{7}{8}$ nu mai surprinde așa de tare, deoarece ea este recunoscută imediat de spirit)

-  — al patrulea sistem referențial, ce impune căutarea pulsului comun ( , etc.)

- **Pulsul** este unitatea de forță ce caracterizează mișcarea.

Andante ($\text{♩} \approx 60\text{-}80$)



Observații: 1.) cu cît este mai complexă structura poliritmică cu atît trebuie să fie mai aproape principiul identității;

2.) orice nouă schimbare de puls se realizează cu o unitate de timp înainte schimbării efective;

3.) și "rubato"-ul trebuie structurat (el vine de undeva și pleacă undeva).

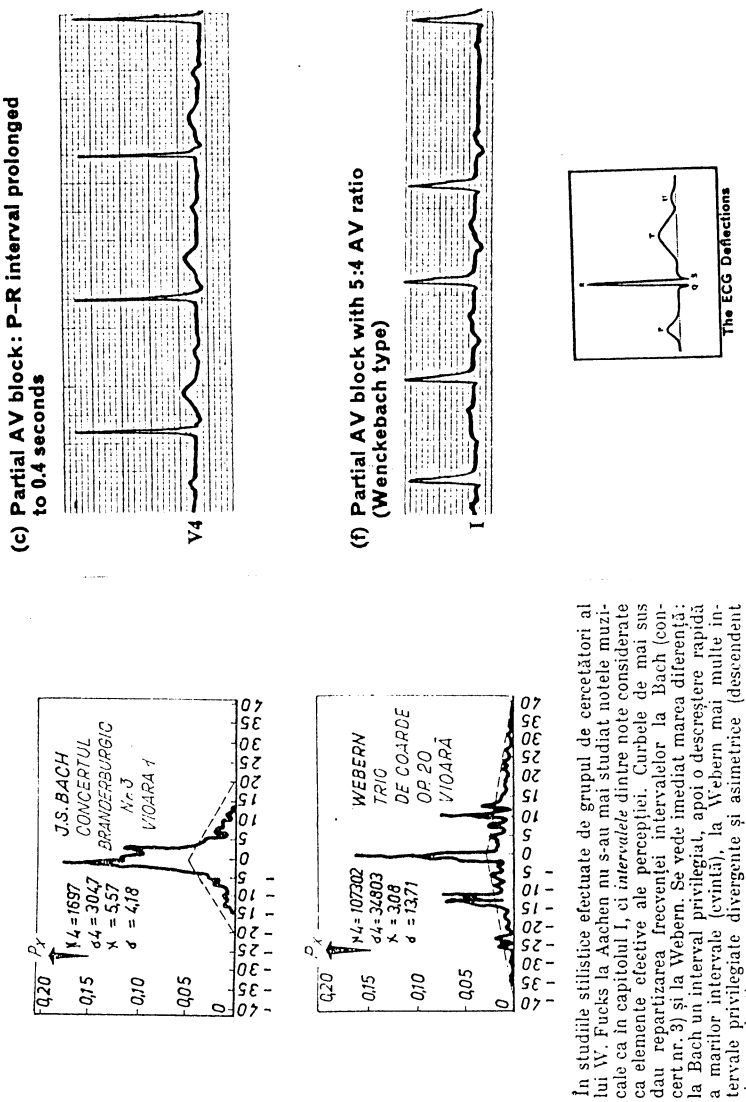
//.

CXXIX Principii în analiza fenomenologică a dimensiunii metro-ritmice (3)

(continuare)

- **Noesis-ul** este știrea primită prin sunet și neînsușită.
- **Noema** este transcenderea noesis-ului prin apropiere (însușire).
- **Timpul** este catalizatorul ce înlesnește toate reacțiile în muzică. El nu este o realitate în sine și diferă în funcție de sală, instrument și registru, deoarece **punerea în vibrație** e un factor de timp.
- **Muzica** se creează prin transformarea în timp a noesis-urilor în noeme. Cantitatea de timp necesară acestei transformări reprezintă **presiunea verticală** (ansamblul elementelor ce lucrează asupra Conștiinței în același timp). Trecerea de valori diferite în timp marchează **presiunea orizontală** (ansamblul elementelor ce exercită o presiune asupra conștiinței, în succesiune temporală). **Muzica este deci cantitatea de fluid orizontal pe care presiunea verticală o lasă să treacă (sau "raportul dintre presiunea verticală și cea orizontală în faza noemică")**.
- **Directionalitatea timpului** (ce evoluează de la un început spre un punct orientat în viitor sau în trecut) reprezintă **vectorul schimbării de orientare a masei** "Tonsatz"-ului (adică a structurii armonico-ritmico-melodice) și se identifică cu **relația dintre începutul muzicii și punctul ei culminant** ("sectio aurea")
- Pulsul și viteza sînt două direcții diferite, ce pot merge împreună în mod **direct proportional cu mișcarea** (ex. — mișcarea se accelerează o dată cu pulsul) sau în mod **invers proportional** (mișcarea accelerează, iar pulsul decelerează).

CXXX Diagrame ale structurii influxului nervos ce determină ritmul cardiac (electrocardiograme) și diagrame ale structurilor intervalice specifice lui Bach și, respectiv, Webern. (tablou analogic)



În studiile stilistice efectuate de grupul de cercetători al lui W. Fucks la Aachen nu s-au mai studiat notele muzicale ca în capitolul I, ci *intervalele* dintre note considerate ca elemente efective ale percepției. Curbele de mai sus dau repartizarea frecvenței intervalelor la Bach (concert nr. 3) și la Webern. Se vede imediat marea diferență: la Bach un interval privilegiat, apoi o descreștere rapidă a marilor intervale (cvintă), la Webern mai multe intervale privilegiate divergente și asimetrice (descendent și ascendent).

CXXXI Structuri electrocardiografice și imagini ale spectrului sonor
(Tablou analogic)

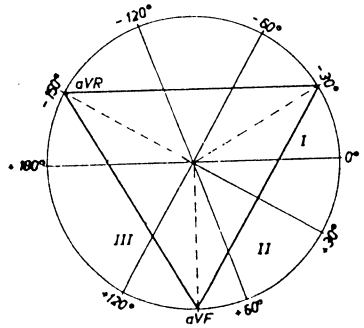
Perspective plot of the spectrum of a frequency modulation signal of a brass-like tone. In this case, f_c was set equal to f_m. The index function is the same shape as the amplitude function. The index starts at 0 and goes to a maximum of 4, then decays back to zero. The entire tone takes about 0.5 s. We can see how the fundamental comes in first, followed by higher and higher harmonics. This mimics the general spectral trend of the trumpet [9], [60]. These controlling parameters are also applicable to other summation formulae. For instance, either equation (15) or equation (16) could be used to produce a brass-like tone with this same amplitude function and same index function. Each of the tones will be different, but all will have a brass-like character. Likewise, any of the equations (19) through (22) could be used with the number of harmonics (N) set to about 8 (in the finite cases, equations (19) and (21)) and the maximum index scaled to be about 0.82 (rather than 4 as above).

Perspective plot of the spectrum of a frequency modulation signal with $f_m = f_c$ as the modulation index is swept from 0 to 8. The small plots above the perspective plot show the amplitude (on the left) and the modulation index (on the right). For this plot, the amplitude was held constant. The axis coming out of the page is frequency, starting at zero at the origin. The dotted line at frequency = 0 is a dc term that always accompanies the FM signal.

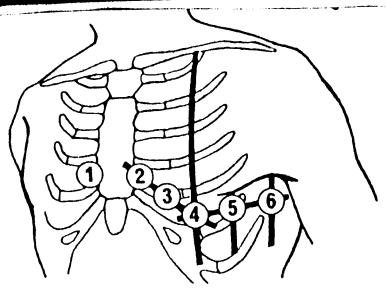
Tahicardie paroxistică atrială:

a — Sus: primele 3 bătăi sînt sinusale normale (88 min.). Apoi survine o extrasistolă atrială, care reprezintă și prima bătaie a crizei de tahicardie paroxistică atrială (frecvența 215/min.). Jos: oprirea crizei. Ultimul element al tahicardiei paroxistice este reprezentat de o undă *P* blocată, fără răspuns ventricular. După pauză postparoxismală reapare ritmul sinusal normal (ultimele 3 bătăi, cu frecvența 79/min.). Pauza postparoxismală = =0,66 secunde; diastola bătăilor sinusale=0,34 secunde. *b* — Cu tulburare de conducere intraventriculară. Unda *P* apare imediat după unda *R* precedentă. Intervalul *P—R* crescut (0,30 secunde); unda *T* a complexului precedent survine după unda *P*. Frecvența= =142/min. *c* — Cu bloc atrio-ventricular 2/1. Frecvența atrială 200/min. *d* — Cu sindrom tahicardie (subdenivelarea segmentului *ST*); unda *P* este inclusă în unda *T*. Frecvența 150/min. *e* — Sindrom postahicardie (același caz după conversiunea în ritm sinusal, frecvența 75/min.).

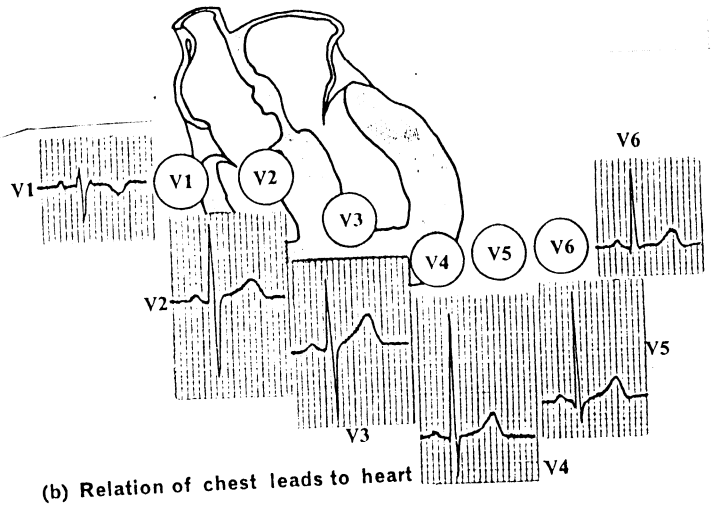
CXXXII Imagini electrocardiografice ilustrînd diferite stări ale ciclului ritmic cardiac



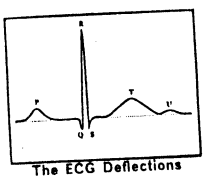
Sistemul proiecției triaxiale



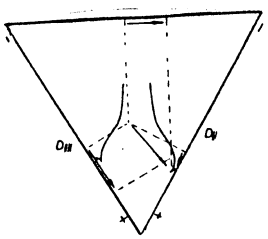
(a) Standard positions for chest leads



(b) Relation of chest leads to heart

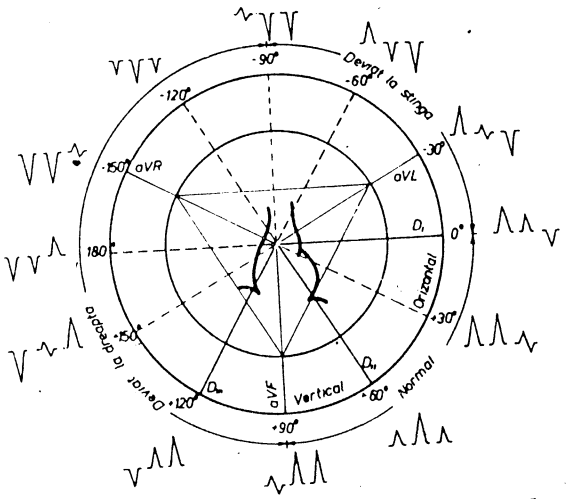


The ECG Deflections



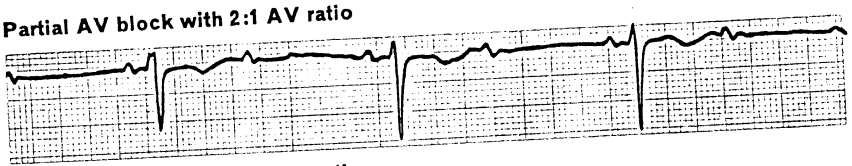
Triunghiul lui Einthoven





Reprezentarea grafică a variațiilor axului QRS

(d) Partial AV block with 2:1 AV ratio

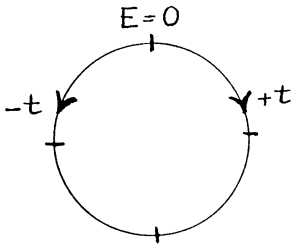


(e) Partial AV block with 3:1 AV ratio



CXXXIII Proiecții anamorfotice ale percepției Timpului Sacru în religiile naturale (A), în monoteismul iudaic (B) și în cel creștin (C) (cf. Mircea Eliade - "Myth and Reality")

A.) religiile cosmice (naturale): sistem repetitiv (ciclic) non-evolutiv, bazat pe mitul reiterării Cosmogoniei (întoarcerea la Origine - "regressus ad uterum") prin reversibilitatea timpului: pozitiv (direct) și negativ (recurent)



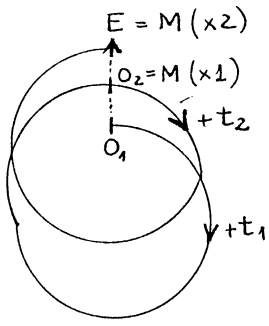
O = originea (facerea) lumii, Cosmogonia
E = Eshatonul (sfîrșitul lumii), Apocalipsa
+t = timpul pozitiv (din "trecut" spre "viitor")
-t = timpul negativ (din "viitor" spre "trecut")

B.) monoteismul iudaic: sistem evolutiv, bazat pe mitul înnoirii lumii pe o axă temporală lineară și ireversibilă - ce admite exclusiv timpul pozitiv; momentul Eshatonului (E) este marcat de venirea lui Messia (M), implicînd distrugerea totală ("Holocaustul") a vechii lumi și înnoirea Cosmosului ("un cer nou, un pămînt nou" = Paradisul regăsit)

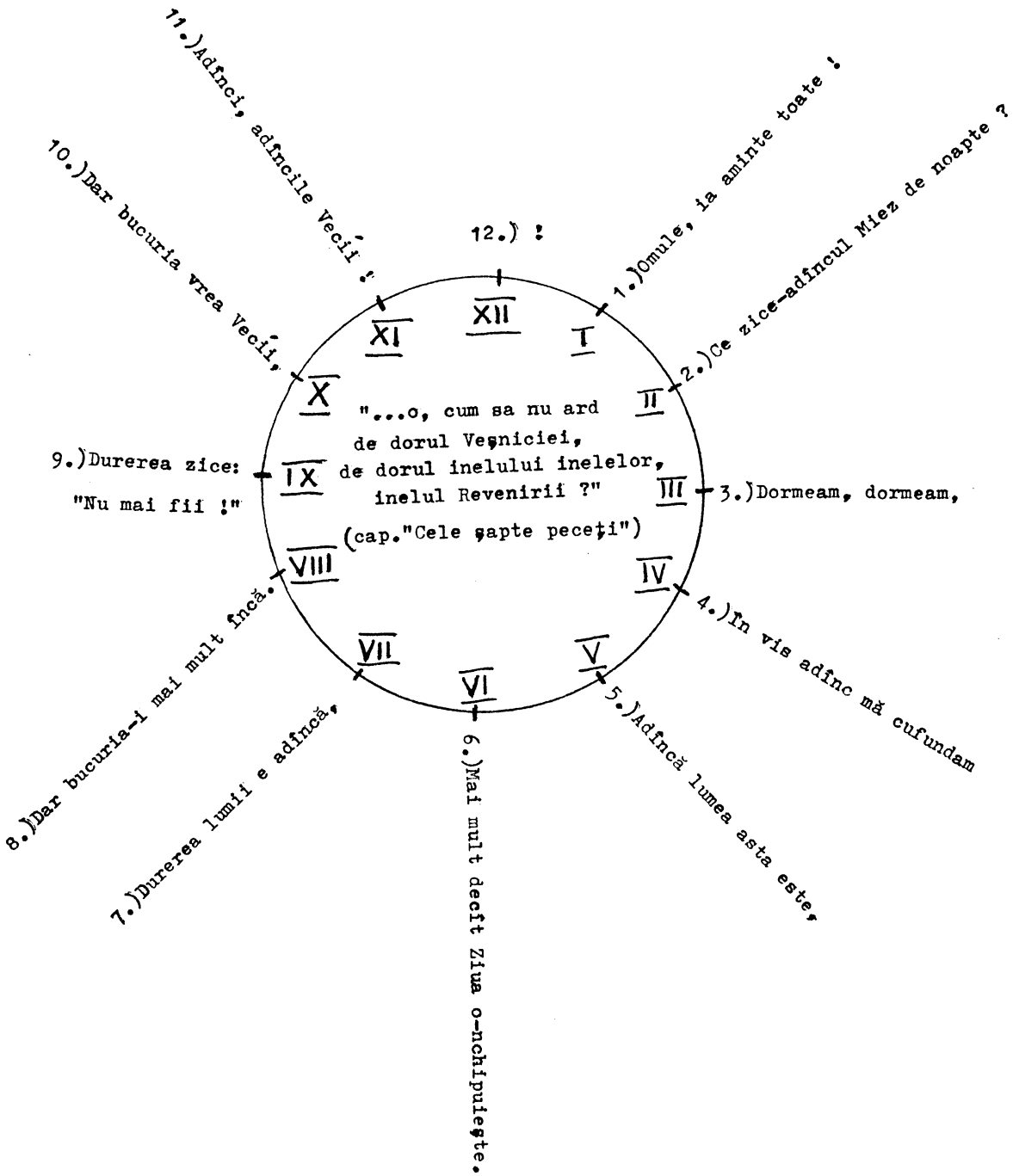


NB - +t (timp "istoric") = timp profan

C.) monoteismul creștin: sistem repetitiv-evolutiv (spiralat), sintetizînd - într-un timp ireversibil (pozitiv) - elementele ciclice (cosmice) și cele lineare, în 2 faze determinate de cele 2 origini (Cosmogonia și Nașterea lui Iisus Hristos ca Logos Întrupat, Messia); Eshatonul (Apocalipsa) va fi marcat de Parusia Domnului (M x 2) și de Judecata de Apoi - determinînd înnoirea Cosmosului și reinstaurarea timpului edenic (cosmic).

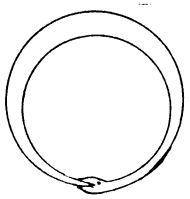


CXXXIV Ciclul temporal al Veşniciei ("inelul inelelor"), descris în "Aşa grăit-a Zarathustra" de Friedrich Nietzsche

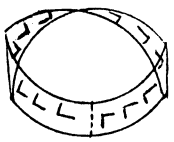


Versiunea românească de
Victoria Ana Tăuşan

CXXXV Reciclări ale Timpului muzical (procese "feed-back")

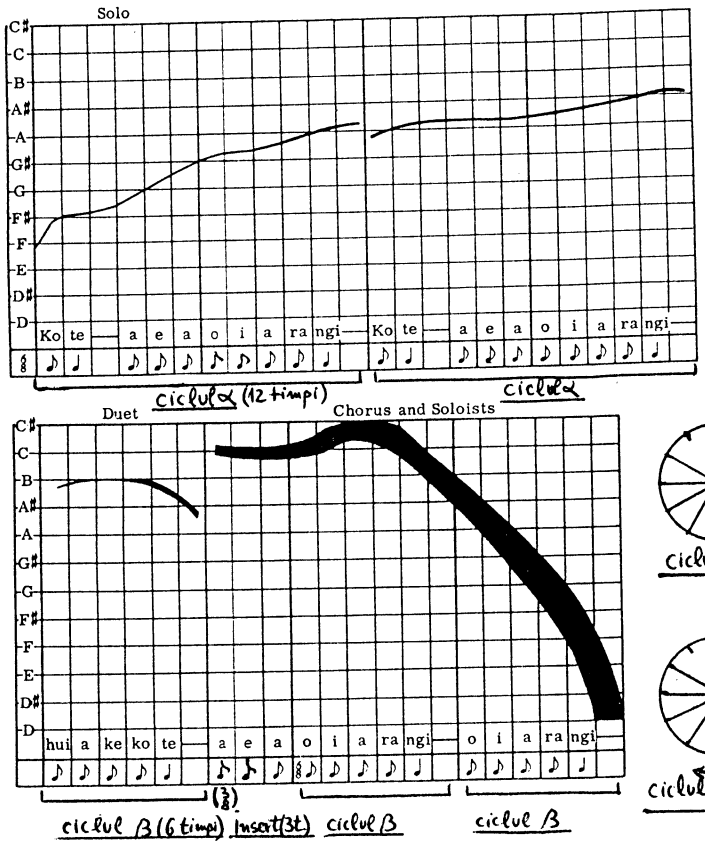


Ideograma "şarpelui care îşi muşcă coada"
(simbolul veşniciei şi al structurii ciclice
a Timpului = "L'Éternel Retour")



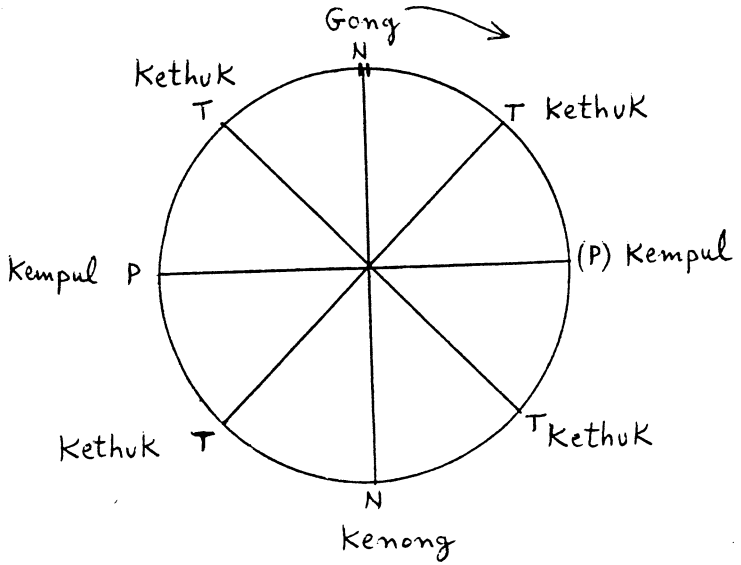
Banda lui Möbius =
= spaţiu "neorientabil" — riemanian
tridimensional închis — în care
mişcarea nu ne scoate din spaţiu
(ex.: într-o călătorie în jurul lumii,
voiajorul va fi transformat în
imaginea lui în oglindă)
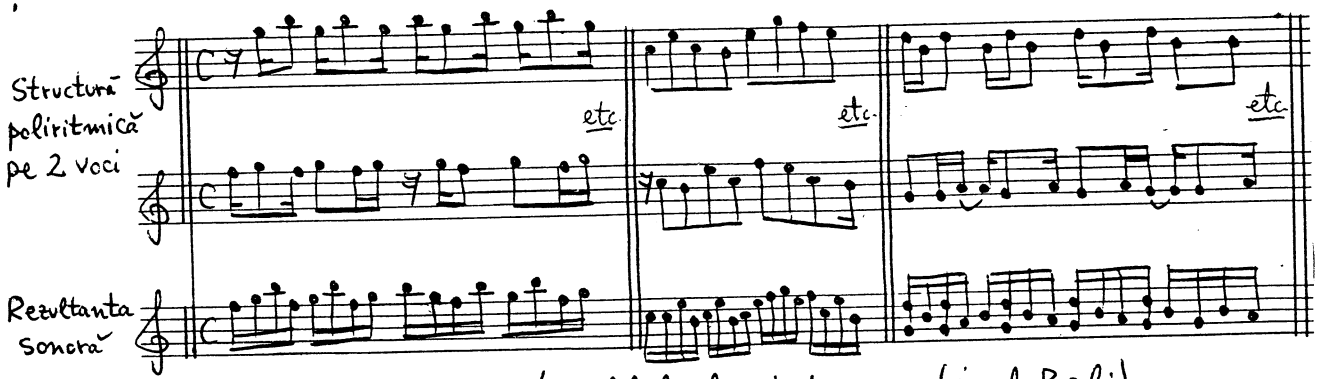
A Maori *haka* dance song transcribed from the recording *Maori Songs of New Zealand* (New York: Folkways Record P 433), side 1, band 6. By permission of Folkways Records and Service Corporation.



CXXXVI

Ciclul macro-temporal indonezian "Ketawang"
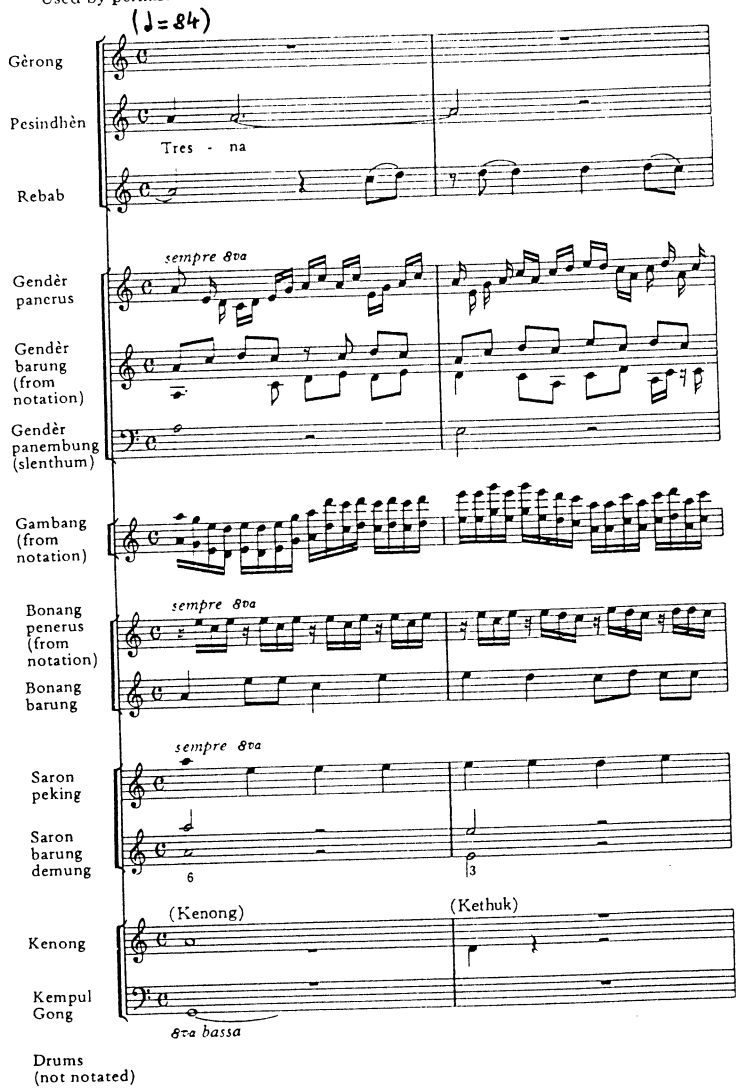




Politritmia regulată specifică folclorului indonezian (insula Bali)

CXXXVII Transcrierea unei piese folclorice indoneziene - "Gongan"
(în forma "Ketawang" și în modul "slendro manyura")

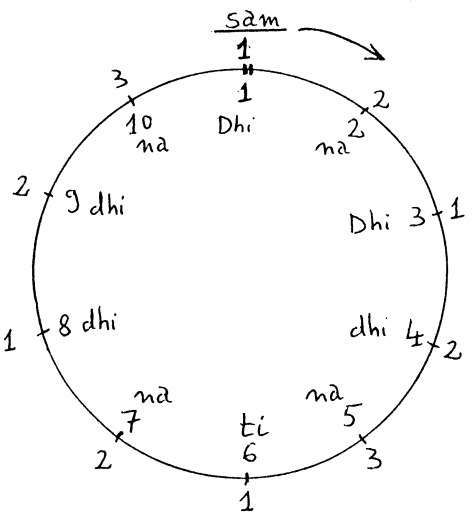
One *gongan* in *ketawang* form and *slendro manyura* mode from "Puspawarna" from the Nonesuch record *Javanese Court Gamelan* (H 72044), side 1, band 1, from the third sound of the gong just before the chorus entry. Used by permission of Nonesuch and Robert E. Brown, field collector.



CXXXVIII CICLUL TEMPORAL AL MUZICII HINDUSE

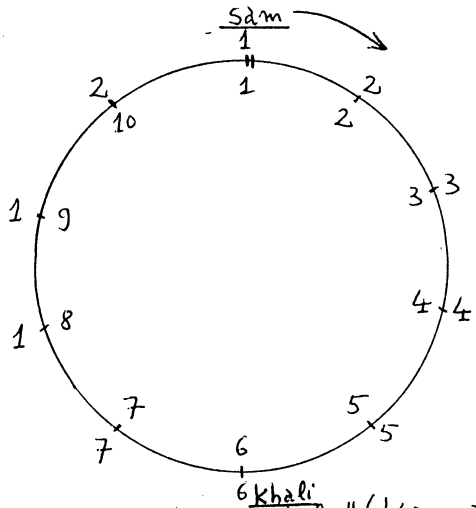
- "tala" = unitate macro-structurală a ciclului ritmic (format din 10 "tala")
- "sam" = accent principal (bătaie din palme)
- "khali" = pauză importantă (ridicarea mâinii drepte spre soare)
- "jati" = unitate micro-structurală fundamentală (o bătaie)
- "anga" = unitate intermediară alcătuită din 1-9 "jati"
- "anudruta" = o "anga" formată dintr-un singur "jati"
- "druta" = o "anga" formată din 2 "jati"
- "laghu" = o "anga" formată din 3, 4, 5, 7 sau 9 "jati"

NB- Ciclul "jhaptal tala" (Hindustan) include și o serie de formule onomatopeice ("bol") cu funcție anamnetică, având structuri specifice bazate pe codul ritmic ("theka" = pattern) al respectivei "tala".



[4 "anga": 2+3+2+3]

Ciclul "jhaptal tala" (Hindustan)

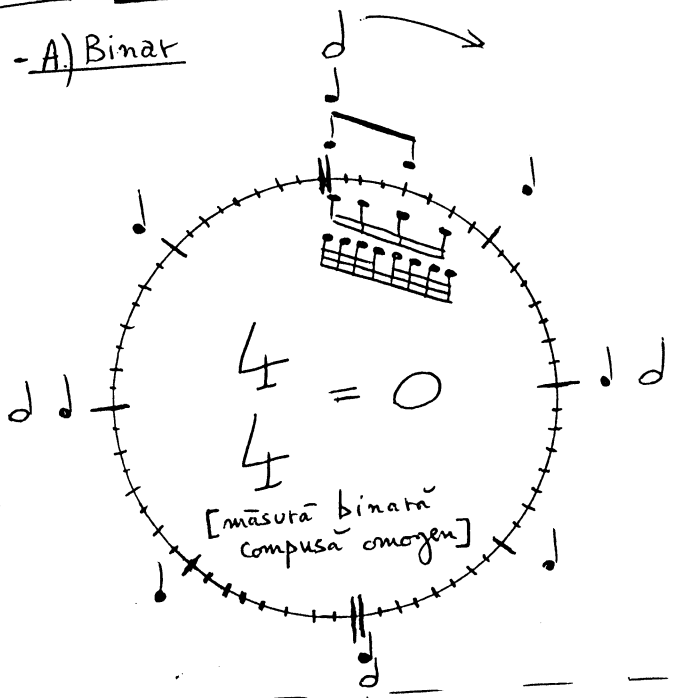


[3 "anga": 7+1+2]

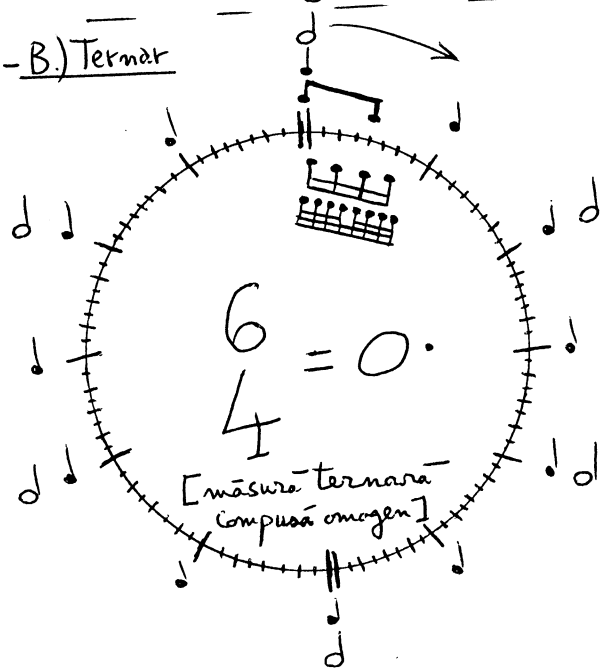
Ciclul "jhampa tala" (Karnatak)

CXXXIX Sistemul metric european occidental

-A.) Binar

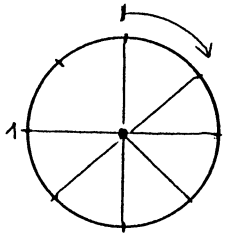


-B.) Ternar



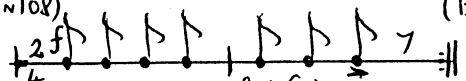
CXL Cicluri ritmice generatoare *)

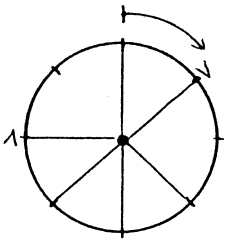
în muzica europeană (A)



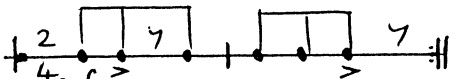
"Colindeți"-folclor din Oltețu-Vistea de jos (Brașov)

(după 108)

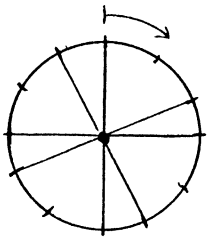




"Hora la două"-folclor din Potcoava (Olt)

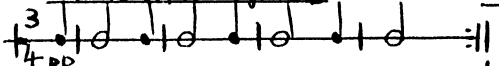


(formulă "obstinato" de acompaniament la cobză)

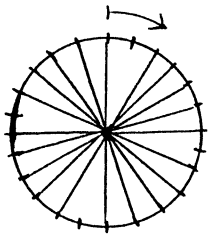


J. Haydn-Simfonia Nr. 101 ("Die Uhr")-partea a III-a

Menuetto, Allegretto

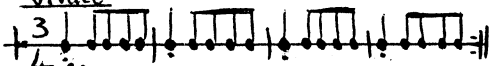


(formulă "obstinato" de acompaniament ce apare la Coarde)

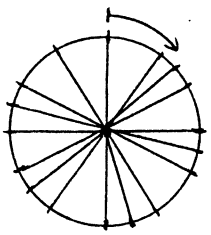


Beethoven-Cvartetul op. 135-partea a II-a

Vivace

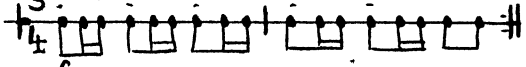


(formulă "obstinato" de acompaniament ce apare la Vl. II, Vla și Vlc.)



Beethoven-Simfonia a III-a-partea I

Allegro con brio

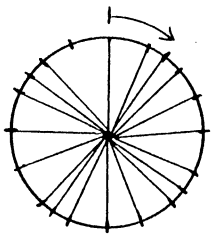


(formula apare la Violini I, precedînd expunerea temei secunde)

*)-Înscrierea în cercuri a acestor cicluri ritmice aparține autorului.

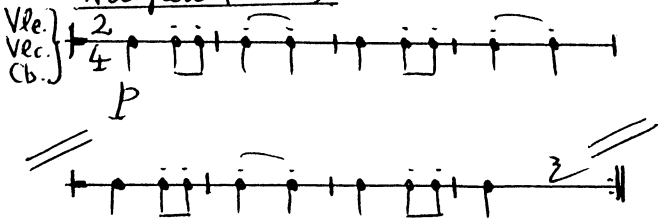
CXLI Cicluri ritmice generatoare în muzica europeană - Continuare

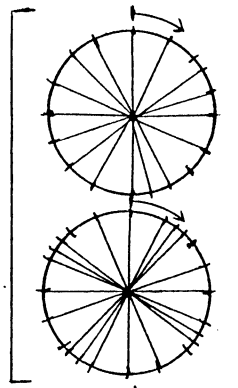
(B)



Beethoven - Simfonia a VII - partea a II-a

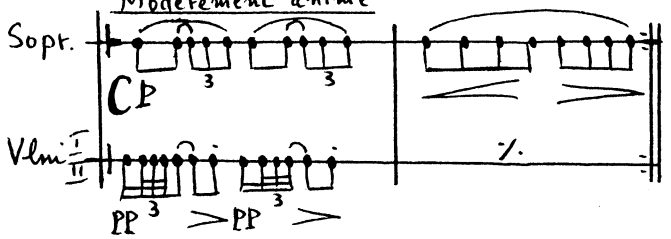
Allegretto (♩= 76)

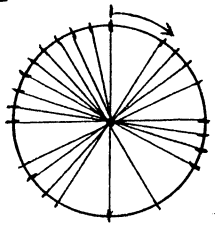




Cl. Debussy - "Nocturnes" - III. "Sirènes"

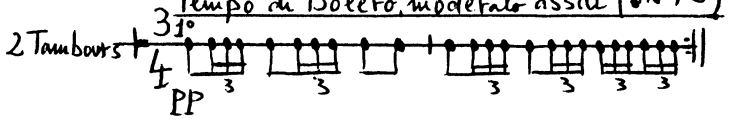
Modérément animé

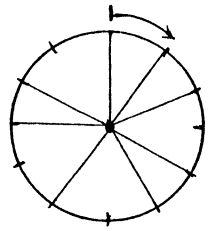




M. Ravel - "Bolero"

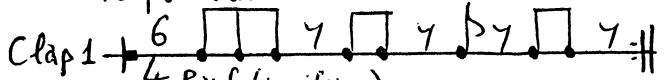
Tempo di Bolero, moderato assai (♩= 72)



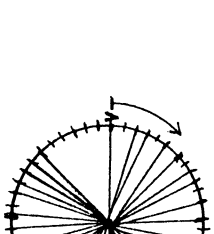


Steve Reich - "Clapping Music"

Tempo ad lib. - dar "pulsul" inițial e invariabil

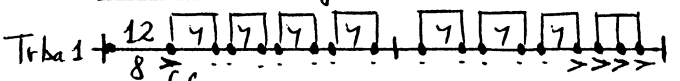


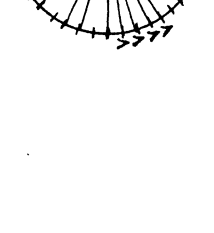
(Clap 2 se suprapune cu același "pattern" decalat cu cîte o optime în 12 etape, pînă cînd se re-sincronizează cu Clap 1)

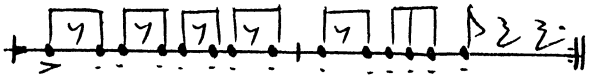


Șerban Nichifor - Simfonia a V-a "Pro Patria", partea a III-a

Vivace ed energico (♩.= 160)



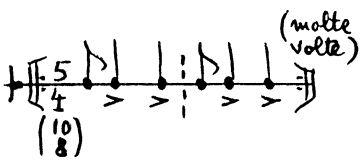


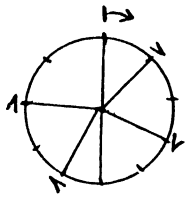


CXLII Cicluri ritmice oculte (gnostice)

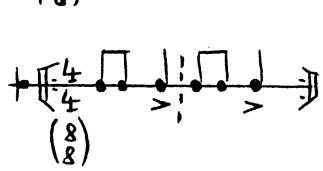
(cf. "Larousse du XX^e siècle", Libr. Larousse, Paris, 1930, Vol. III, pag. 624)

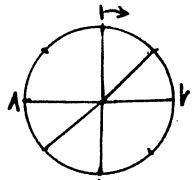
Ritul Scotian Antic Acceptat



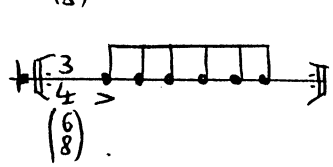


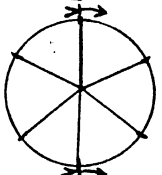
Ritul Marelui Orient al Franței



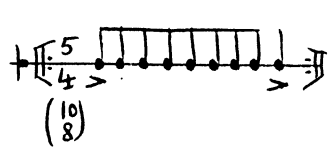


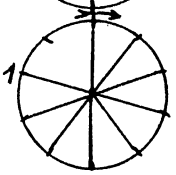
Perfect Irlander



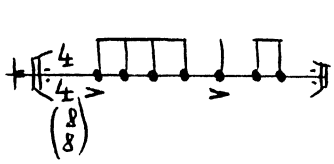


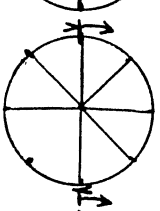
Al Doilea Ales



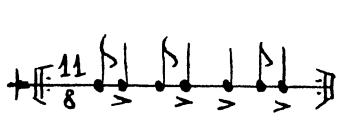


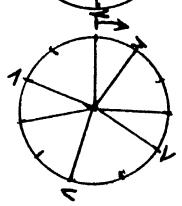
Cavaler al Spadei





Mic Scotian

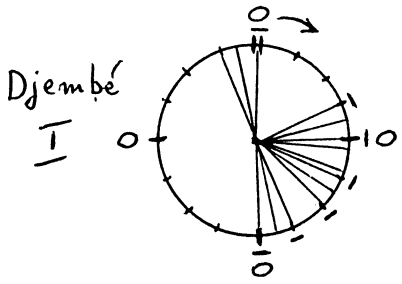


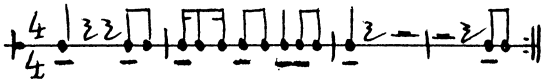


NB - Aceste ritmuri ("lovituri") de recunoaștere sînt conexe și "pașilor" specifici.

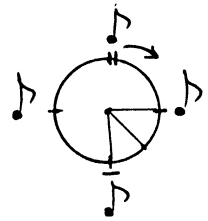
CXLIII Sincronizarea ciclurilor în poliritmia africană – – "KUM TÔ" (timp polimodular primitiv)

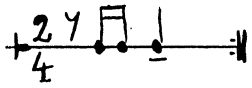
Djembé I



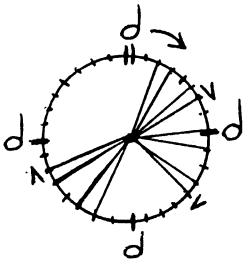


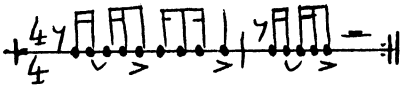
Djembé II



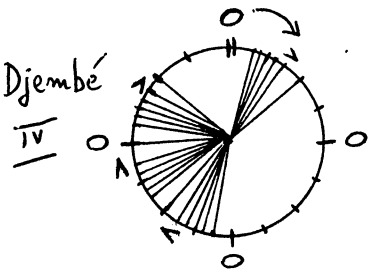


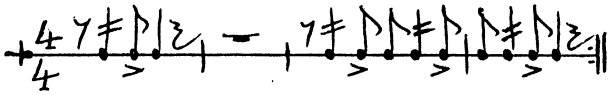
Djembé III



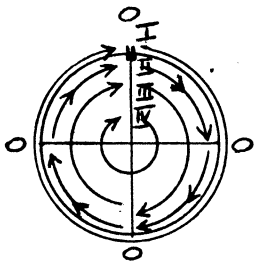


Djembé IV
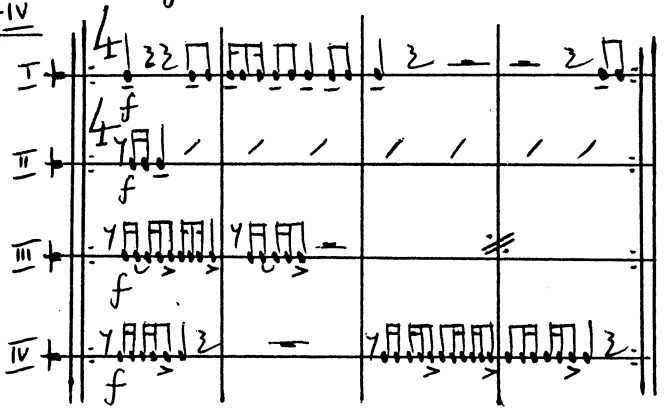




Sincronizarea ciclurilor I-IV



Allegro vivo



CXLIV Caracterul universal al ciclurilor ritmice bicrone neregulate ("aksak") și sistemul lor generativ

(după Constantin Brăiloiu - "Ritmul aksak", în volumul "Opere-I", Editura Muzicală, București, 1967)

-I.) Aria de dezvoltare: în zona balcanică (Turcia, Grecia, Bulgaria, România), Albania, Armenia, Turcmenia, Iugoslavia, Ungaria, Elveția, Țara Bascilor, la popoare africane (berberi, tuaregi, negrii) și asiatice (beduini, indieni), în folclorul sud-american și în cel al amerindienilor.

-II.) Sistemul generativ este bicron (se bazează pe 2 unități de durată: ♪ și ♪.) și dezvoltă raporte aritmetice "iraționale" (neregulate, asimetrice) în:

- A.) Măsuri simple (2 tipuri) ← 4binare (♫, ♫., ♪.♪, ♪.♪.) / 8ternare (♫♪, ♫♪., ♪.♪.♪, etc.)
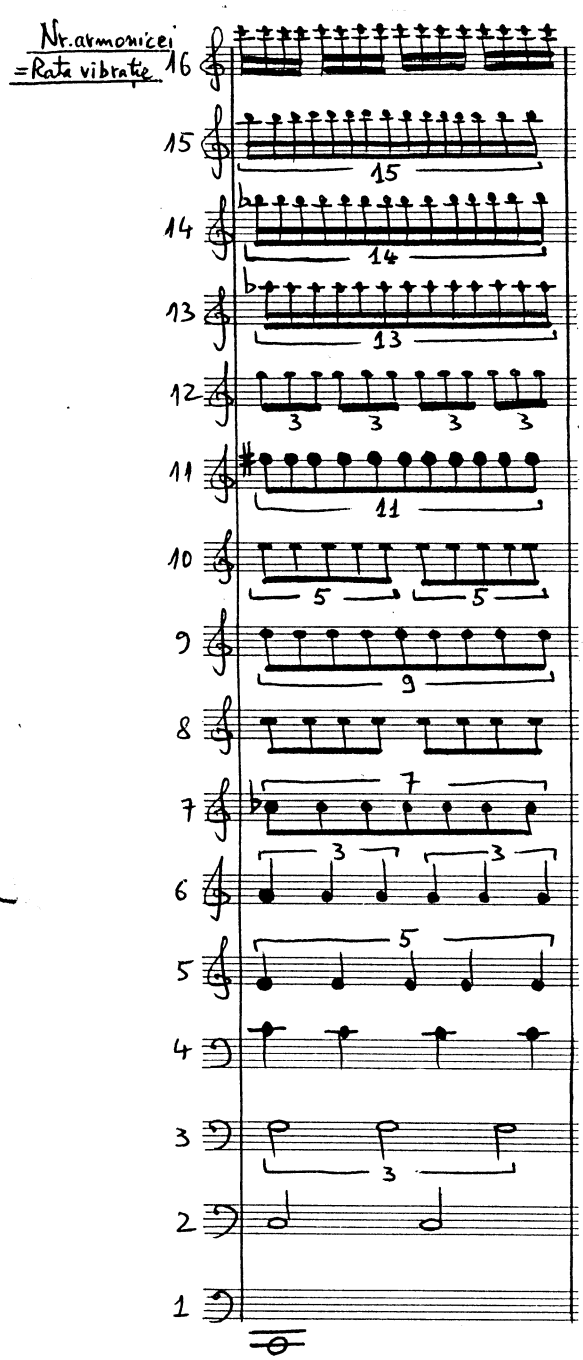
- B.) Măsuri compuse duble (4 tipuri)
  - 16 "2+2" (♫♫, ♫♫., etc.)
  - 32 "2+3" (♫♫♪, ♫♫♪., etc.)
  - 32 "3+2" (♫♪♫, ♫♪♫., etc.)
  - 64 "3+3" (♫♪♫♪, ♫♪♫♪., etc.)

- C.) Măsuri compuse triple (8 tipuri)
  - 64 "2+2+2"
  - 128 "2+2+3"
  - 128 "2+3+2"
  - 128 "3+2+2"
  - 256 "2+3+3"
  - 256 "3+2+3"
  - 256 "3+3+2"
  - 512 "3+3+3"

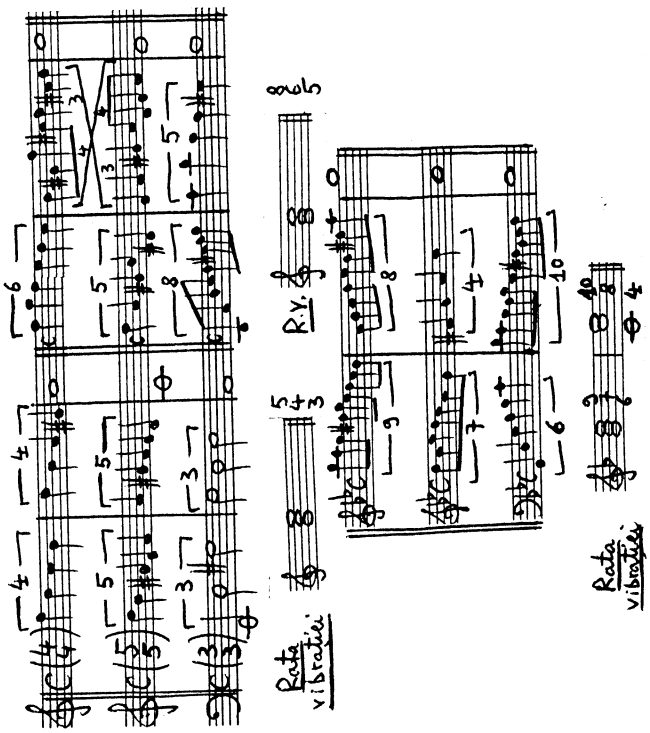
Din totalul de 1884 de formule obținute prin acest sistem generativ se scad 40 de formule "neutre" (nespecifice, regulate), rezultând astfel 1844 de formule ritmice "aksak".

CXLV Aplicații ale teoriei relativității în muzică, prin interdependența spațiului, timpului și materiei sonore în mișcare

(după Henry Cowell – "New Musical Resources", New York, A.A. Knopf, 1930, pag. 49-56)



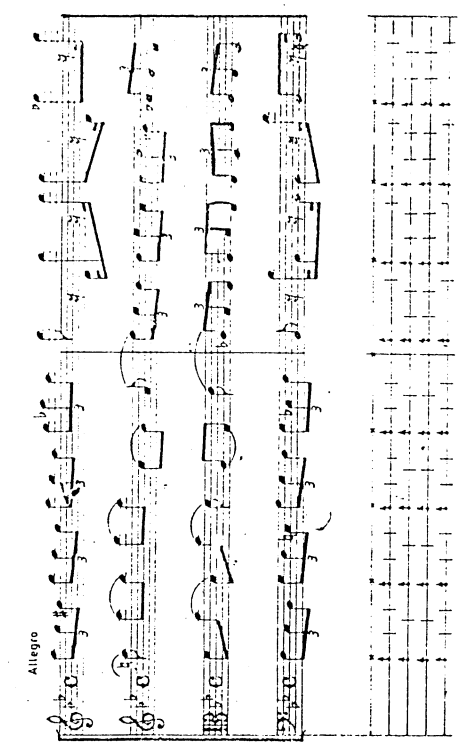
Rata pulsațiilor ritmice constitutive este direct proporțională cu valoarea frecvențelor sunetelor armonice (respectiv, cu numerele lor de ordine ce marchează proporțiile intervalice), realizându-se astfel o armonizare a Timpului cu Spațiul, într-un proces sonor dinamic și eminamente anamorfotic.



CXLVI Exemple de structuri temporale polimodulare

în creația lui Beethoven și Enescu

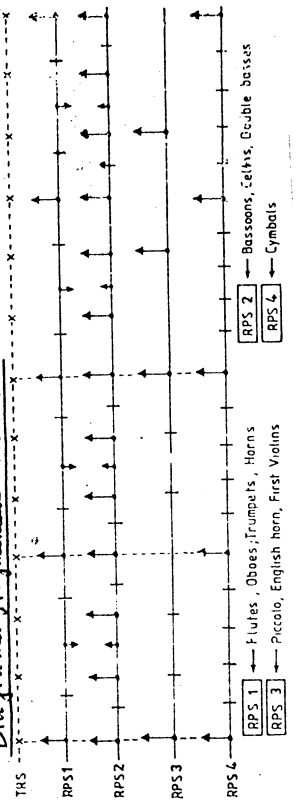
(după Mihai Brediceanu - "Music and Polymodular Time"; "Revue Roumaine d'Histoire de l'Art" - București, 1988)

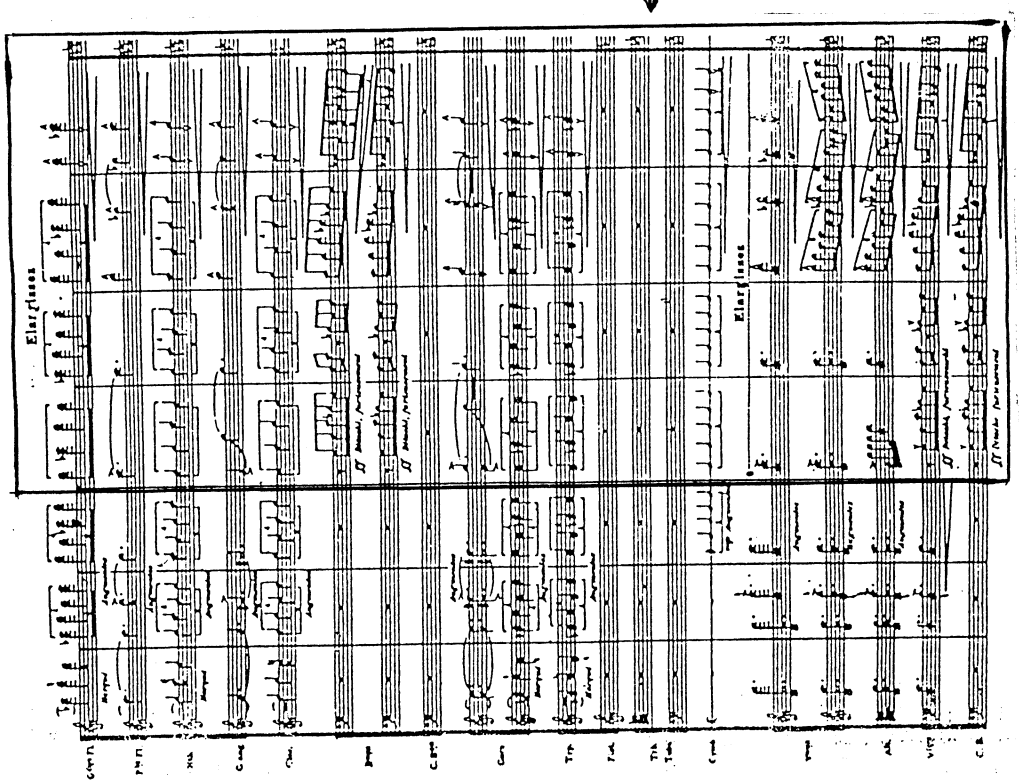


Ludwig von Beethoven - Cvartetul op. 133

George Enescu - "Simfonia I"
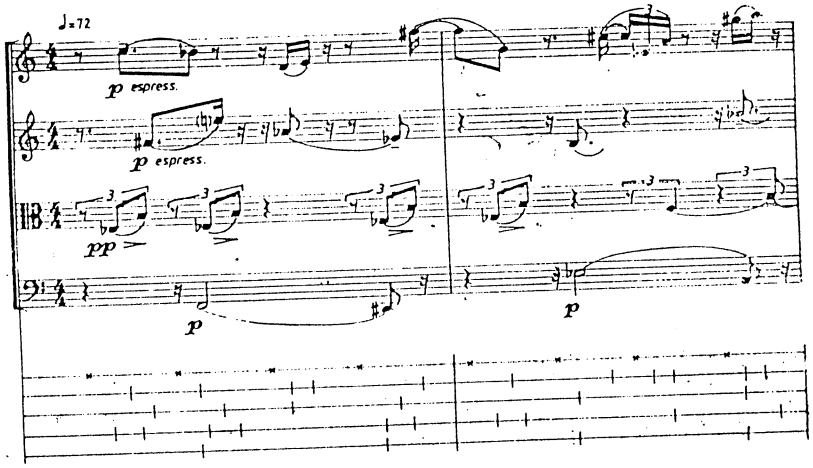
Diagrama fragmentului încadrat
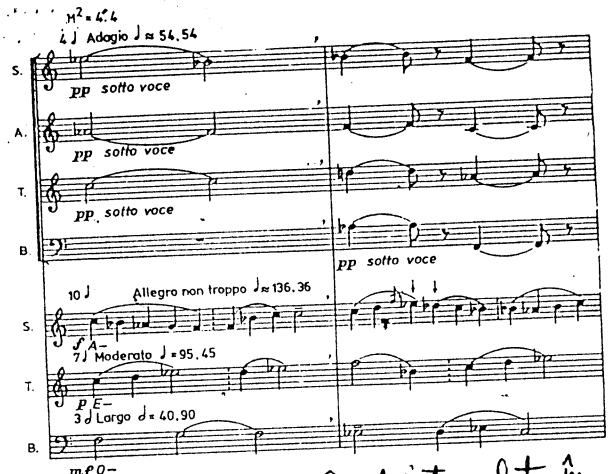




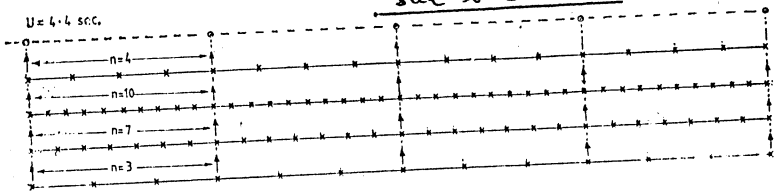
CXLVII Mihai Brediceanu – fragmente muzicale concepute în PMT ("polymodular time structure")

(1)





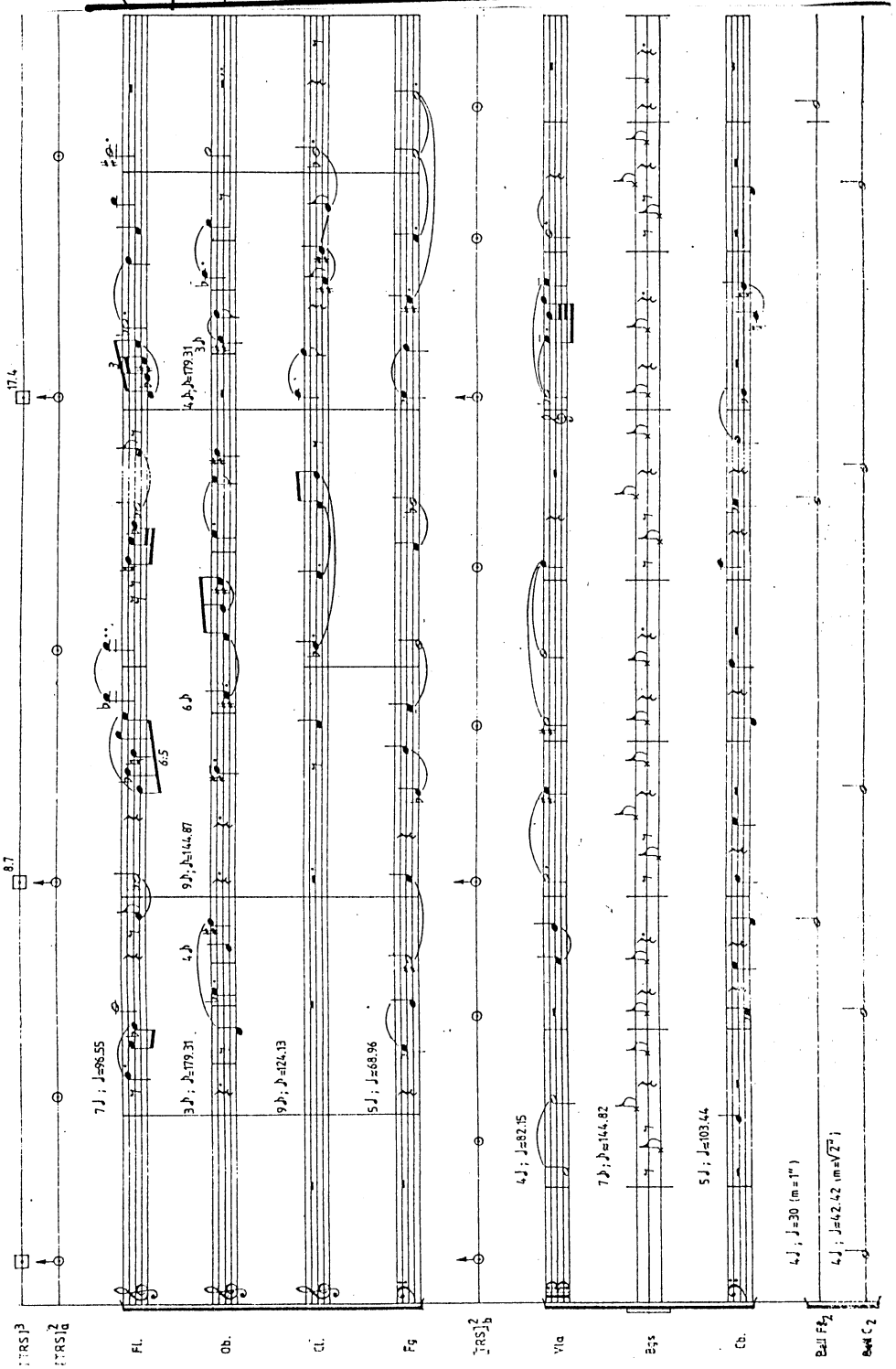
Mihai Brediceanu – "Coral interpolat în stil bizantin"



CXLVIII Mihai Brediceanu – fragment muzical

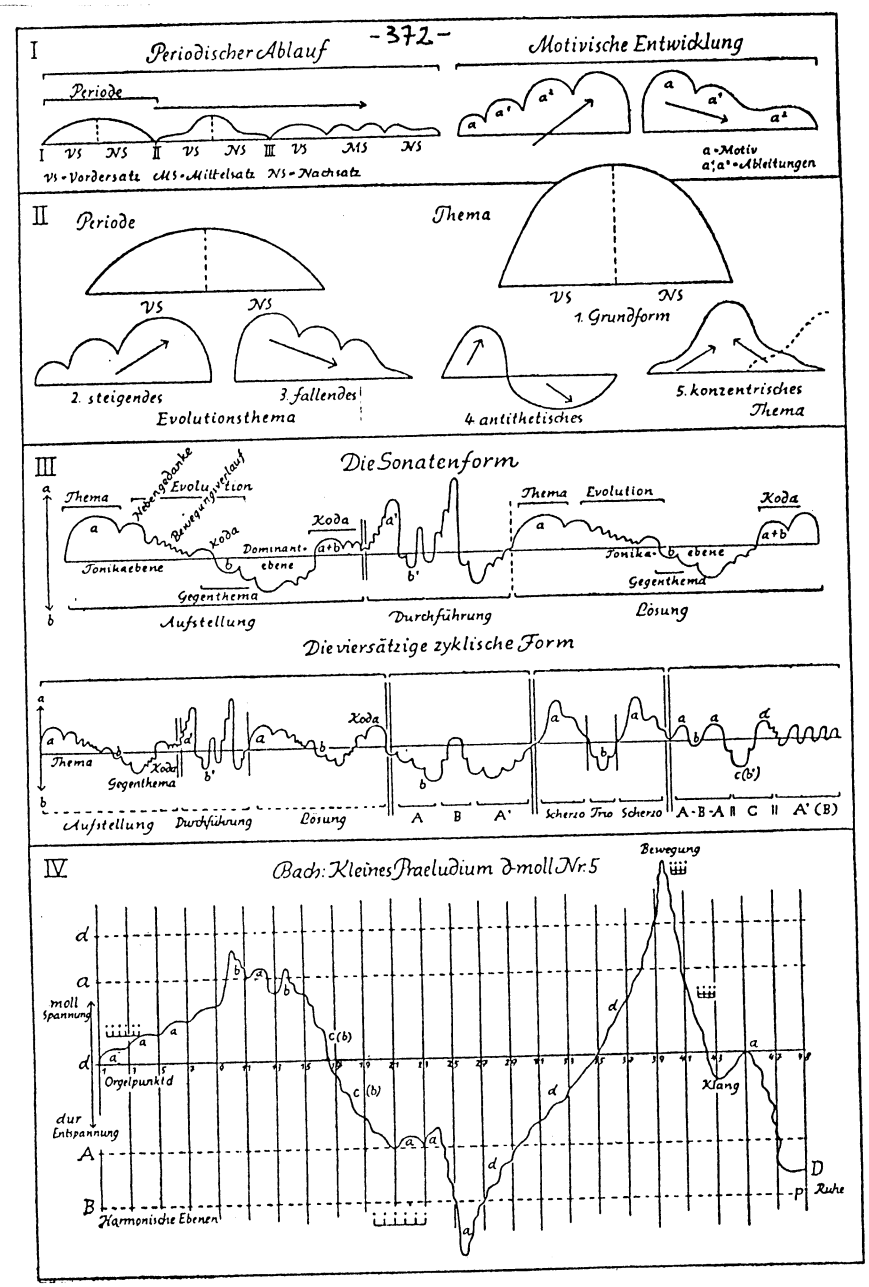
Conceput în PMT

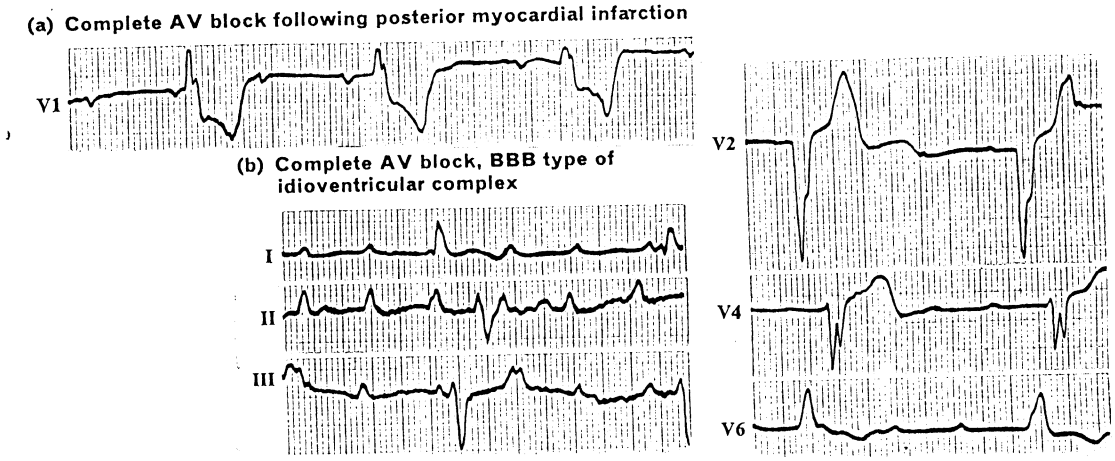
("polymodular time structure") (2)



CXLIX

Diagramele unor unităţi semnificative în planul morfologic al discursului muzical: motivul, perioada, tema, forma de Allegro de sonată, forma ciclică şi cea a unui Preludiu de Bach (Nr. 5 în re minor).





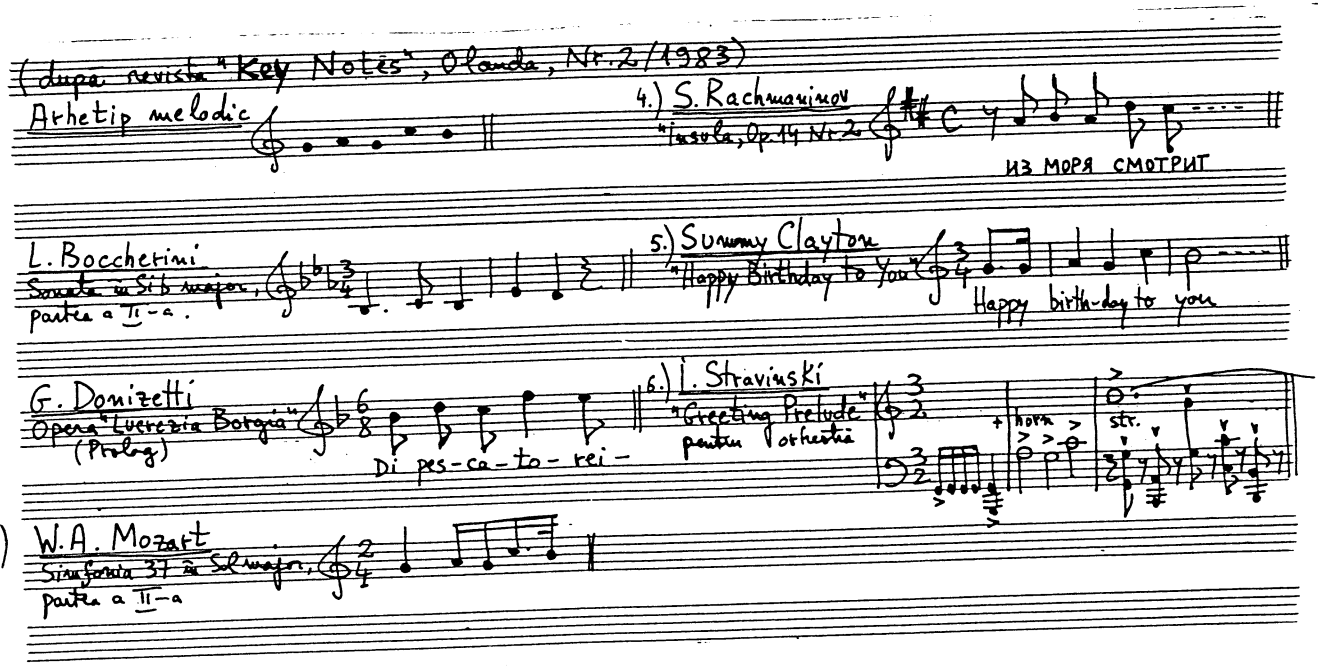
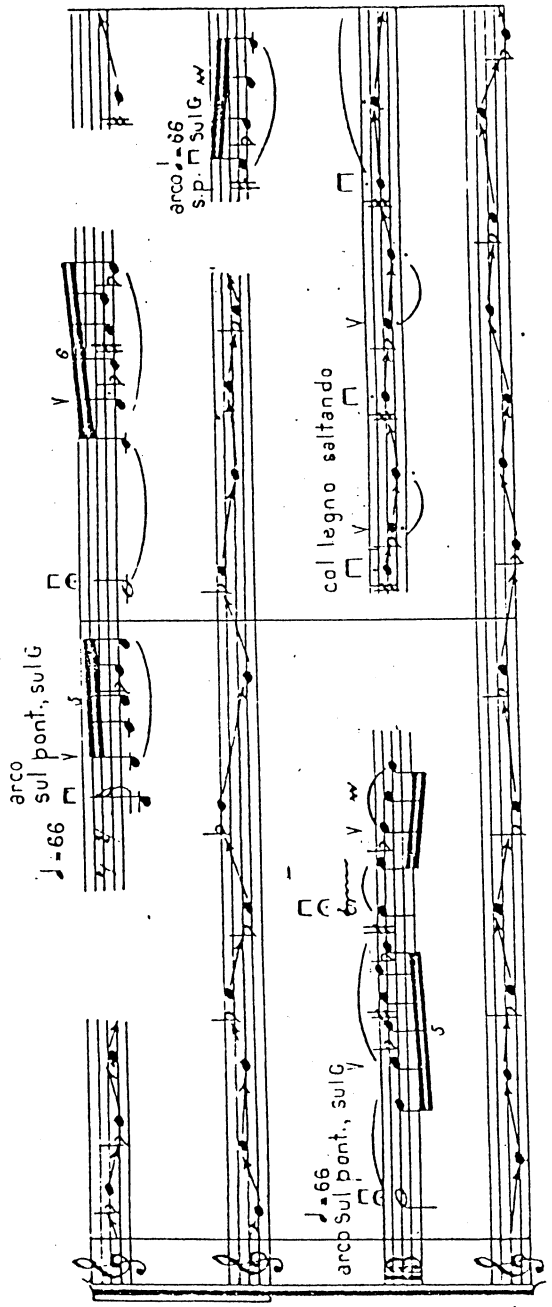
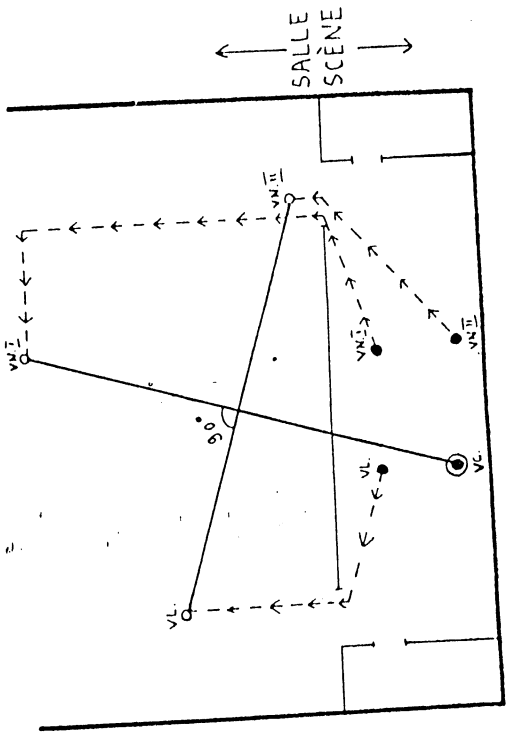


Fig. 2 – Arhetip melodic și proiectile sale în diferite "timpuri" și "forme" muzicale

CLI Raportul timp / spațiu (modal și exterior) în cadrul unui proces anamorfotic complex





(Serban NICHIFOR, „Anamorphose", Edition Moderne, München, 1977)

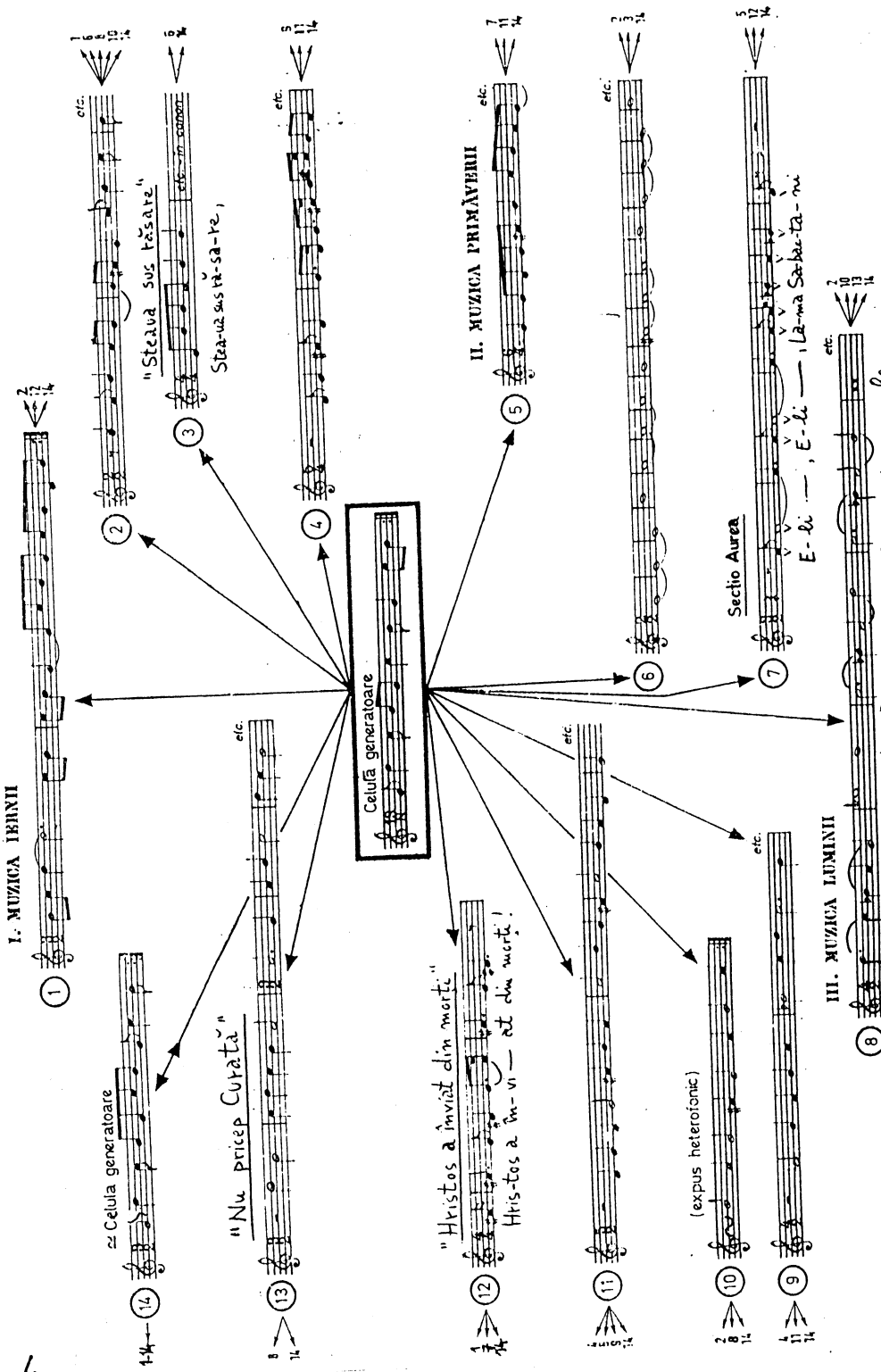


Fig. 4 -

Planul anamorfotic al Simfoniei a II-a "VIA LUCIS" de Șerban Nichifor

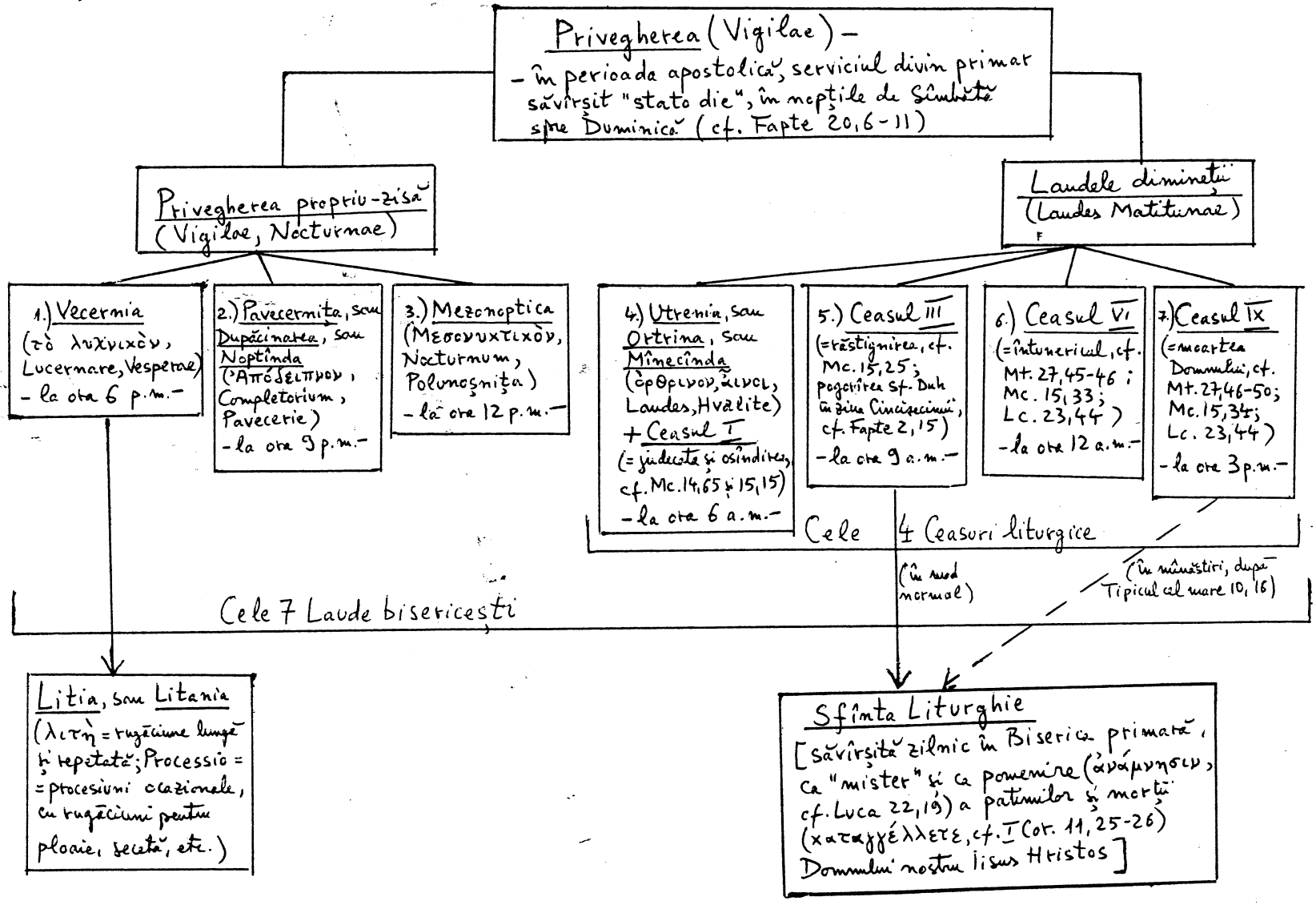
CLIII Clasificarea actualelor slujbe bisericești ortodoxe
- tablou general -

A.) după durată

- **Rugăciunile** (εὐχαί, Orationes, Molitfa)
  - la însemnarea pruncului
  - la a opta zi după cununie
  - la temelia casei
  - la grădini, vii și holde
  - ale Sf. Mucenic Trifon
  - ale Sf. Vasile (=blesteme)
- **Rînduielile** (τάξις, διατάξις, Ordo, Cin)
  - binecuvîntării colivei
  - împărtășirii
  - parastasului
  - zilei întîi (după naștere) la femeia lăuză
  - binecuvîntării și sfințirii obiectelor bisericești
  - pentru consacrarea celor ce intră în monahism
- **Slujbele propriu-zise** (ἀκολουθία, Officium, Posleadorania)
  - a botezului
  - a Sfintei Liturghii
  - a sfințirii apei (mici și mari) sau a Aghiasmei
  - a înmormîntării
  - a sfințirii bisericii

B.) după spațiu și destinație

- **periodice și eclesiologice**
  - **principale**
    - Laudele
      - Vecernia (+Litia)
      - Pavecernița
      - Mezonoptica
      - Utrenia
      - Ceasurile liturgice
    - Sf. Liturghie
      - a Sf. Ioan Hrisostom
      - a Sf. Vasile cel Mare
      - a Darurilor mai înainte sfințite
  - **secundare** – Rînduieli, Rugăciuni, Paraclise, Canoane și Acatiste
- **neperiodice și harismatice**
  - **Sf. Taine** – Botezul, Spovedania, Împărtășirea, Cununia și Hirotonia
  - **Ierurgiile**
    - la naștere și botez
    - Aghiasma (mare și mică)
    - Tedeumul (sau Doxologia)
    - Hirotesiile (onorifice și de confirmare)
    - la moarte
      - la ieșirea cu greu a sufletului
      - Panihida (παννυχίς = toată noaptea, Priveghere)
      - slujba înmormîntării
      - Parastasul (παράστασις = = mijlocire – Pan. mare = Requiem, la 3, 9, 40 zile; 3, 6, 9 luni; 1 și 7 ani)
      - Litia pentru morți (pomeniri nenominale, la mînăstiri; Litia mică = Trisaghion = Parastas concentrat)
      - Sărindarele (pomeniri nominale în 40 de Liturghii consecutive)


Privegherea (Vigilae) –
- în perioada apostolică, serviciul divin primar săvîrșit "stato die", în nopțile de Sîmbătă spre Duminică (cf. Fapte 20,6-11)
Privegherea propriu-zisă (Vigilae, Nocturnae)
Laudele dimineții (Laudes Matutinae)
1.) Vecernia (τὸ λυχνικὸν, Lucernare, Vesperae) - la ora 6 p.m.-
2.) Pavecernița, sau Dupăcinarea, sau Noptînda (Ἀπόδειπνον, Completorium, Pavecerie) - la ora 9 p.m.-
3.) Mezonoptica (Μεσονυκτικὸν, Nocturnum, Polunoșnița) - la ora 12 p.m.-
4.) Utrenia, sau Ortrina, sau Mînecînda (ὀρθρινὸν, αἶνοι, Laudes, Hvalite) + Ceasul I (= judecată și osîndire, cf. Mc. 14,65 și 15,15) - la ora 6 a.m.-
5.) Ceasul III (= răstignirea, cf. Mc. 15,25; pogorîrea Sf. Duh în ziua Cincizecimii, cf. Fapte 2,15) - la ora 9 a.m.-
6.) Ceasul VI (= întunericul, cf. Mt. 27,45-46; Mc. 15,33; Lc. 23,44) - la ora 12 a.m.-
7.) Ceasul IX (= moartea Domnului, cf. Mt. 27,46-50; Mc. 15,34; Lc. 23,44) - la ora 3p.m.-
Cele 4 Ceasuri liturgice
(în mod normal)
(în mînăstiri, după Tipicul cel mare 10, 16)
Cele 7 Laude bisericești
Litia, sau Litania (λιτὴ = rugăciune lungă și repetată; Processio = = procesiuni ocazionale, cu rugăciuni pentru ploaie, secetă, etc.)
Sfînta Liturghie
[săvîrșită zilnic în Biserica primată, ca "mister" și ca pomenire (ἀνάμνησιν, cf. Luca 22,19) a patimilor și morții (καταγγέλλετε, cf. I Cor. 11,25-26) Domnului nostru Iisus Hristos]

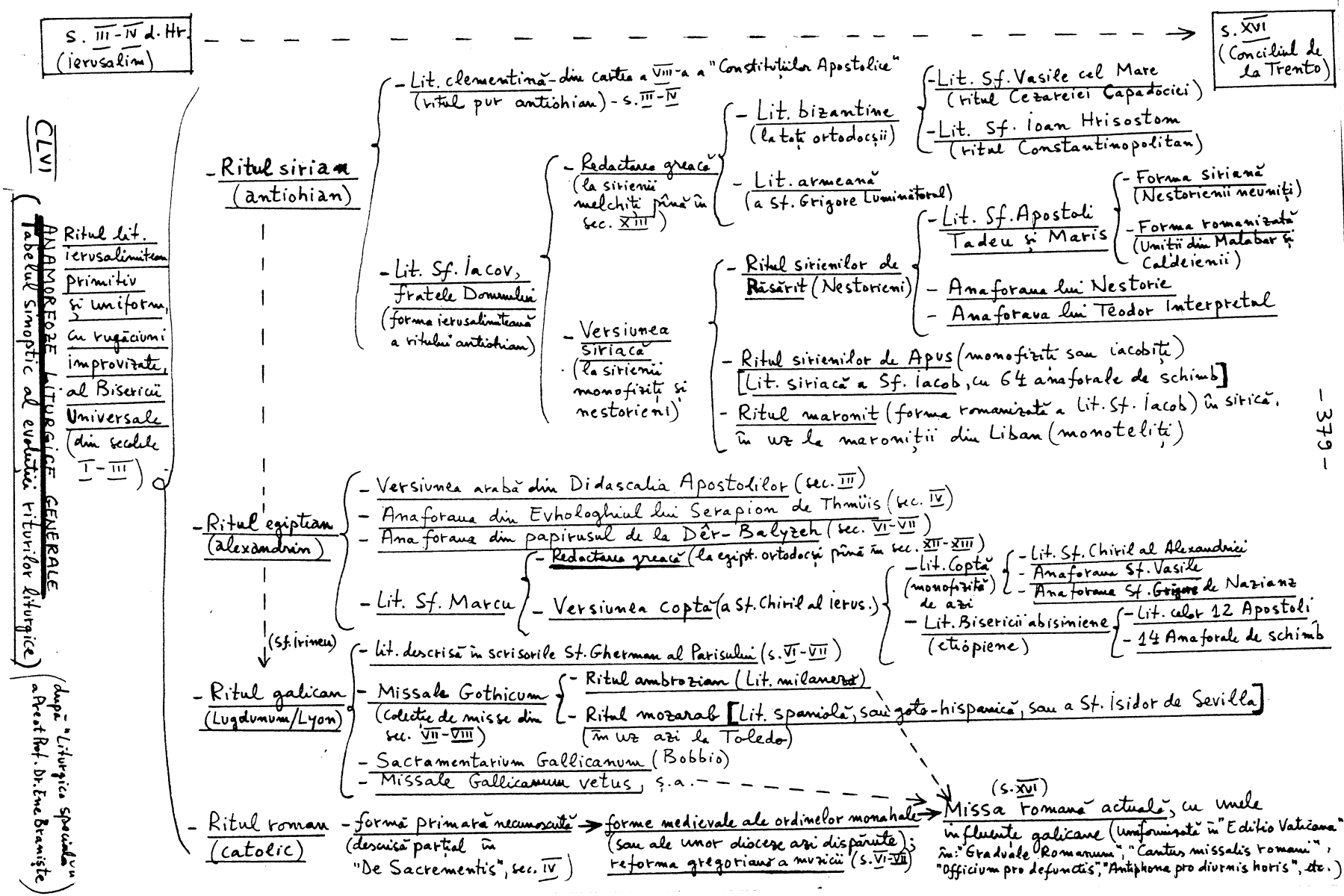
CLV

ANAMORFOZELE ARHETIPULUI EUHARISTIC

(Tabelul sinoptic al procesului de cristalizare al primului ritual liturgic uniform sec. I - III d. Hr.)

Secolul	I d. Hr.	Secolul II	Secolul III	Secolele IV - XVI
Liturghia Mîntuitorului prin săvîrşirea Sfintei Euharistii la Cina cea de Taină (cf. Mt. 26, 26-27; Mc. 14, 22-23; Lc. 22, 17-19; 1 Cor. 11, 23-24)	→ Ritualul euharistic (frîngerea pîinii şi împărtăşirea), Amin (I Cor. 11, 16); - Sărutarea păcii; - Mărturisirile publice de credinţă; - Privegherea - Harismele - azi dispărute (revelaţii, proorociri, glosolalii, exorcisme, tălmăciri, minuni - cf. I Cor. 14); - Lecturile din V.T. şi din epistolile Sf. Apostoli - Predica, sub formă de Omilie (explicarea textelor) - Cîntările - psalmi, imne (cf. I Cor. 14, 26; Efes. 5, 19; Col. 3, 16), ca de pildă: cînt. pt. Zaharia (Lc. 1, 68-69), a dreptului Simeon (Lc. 2, 29-32), a Sf. Fecioare (Lc. 1, 46-54); de asemenea, proza ritmată din epist. pauline (Rom. 12, 11-12; Ef. 5, 14; I Tim. 3, 16; II Tim. 2, 11-13) - Rugăciunile, cu refrenul "Prin Domnul nostru I.H." (cf. Rom 5, 11 şi 21; 4, 11); - Colecta pt. săraci şi Agape (mese frăţeşti).	(cf. "Apologia I" a Sf. Iustin Martirul) - Lit. catehumenilor (transpunerea creştină a serviciului divin sinagogal), formată din Lecturi şi Omilie; + → Lit. euharistică, sau a credincioşilor (specific creştină), formată din Rugăciuni, Sărutarea păcii, Sf. Euharistie (cu pîine şi cu vin amestecat cu apă) şi Împărtăşirea; slujba era săvîrşită de preoţi ("proestos").	(cf. "Rînduielile bisericeşti", scriere pseudoepigrafă din sec. III - IV, cuprinzînd: "Rînduiala bis. egipteană", "Constituţiile Apostolice" şi "Testamentum Domini") → Liturghia Clementină (menţionată în cartea a IV-a, cap. 18 a "Const. Apost." dată prin intermediul lui Clement, episcopul Romei - care le-a notat) este primul formular liturgic uniform, cuprinzînd: Liturghia catehumenilor (lecturi, Omilie, 4 Ectenii) şi Liturghia credincioşilor (Ectenie, Rugăciunea Euharistică, Ectenie, Rugăciune, Împărtăşire, Ectenie, Rugăciune de mulţumire, Concedierea credincioşilor cu formula "Ite, missa est", adică "Liturghia s-a sfîrşit. Mergeţi în pace.")	→ Diversificarea Riturilor şi formularelor liturgice (vezi Fig.)

NB - Semnul → marchează continuitatea elementului euharistic, esenţial în definirea specificităţii serviciului divin creştin.

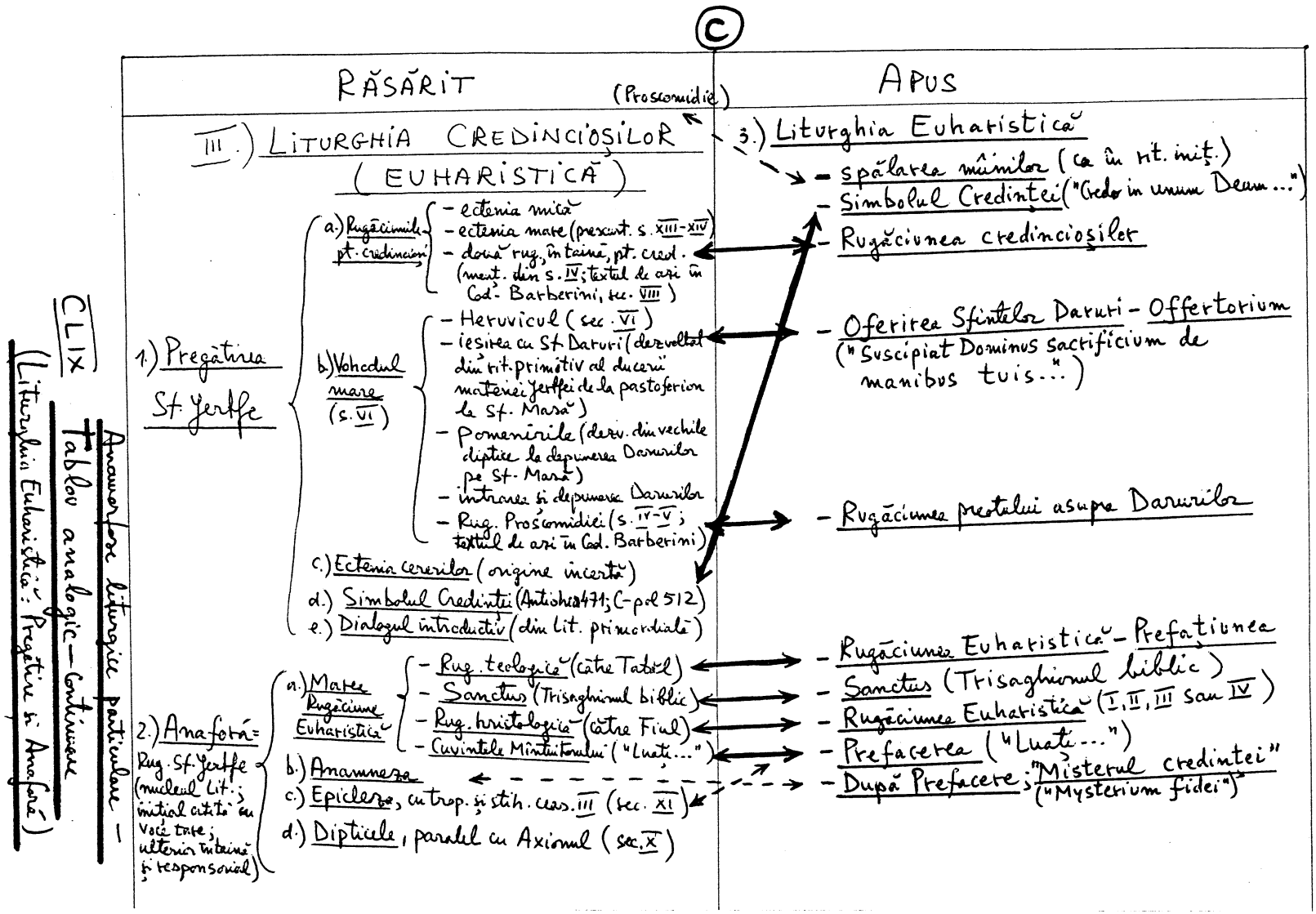

CLVI
ANAMNEZE LITURGICE GENERALE
Tabelul sinoptic al evoluției riturilor liturgice
(după "Liturgica specială" a Pr. Prof. Dr. Ene Branișteanu)
S. III-IV d. Hr. (Ierusalim)
S. XVI (Conciliul de la Trento)
Ritul lit. ierusalimitean primitiv și uniform, cu rugăciuni improvizate, al Bisericii Universale (din secolele I-III)
- Ritul sirian (antiohian)
- Lit. clementină - din cartea a VIII-a a "Constituțiilor Apostolice" (ritul pur antiohian) - s. III-IV
- Lit. Sf. Iacov, Fratele Domnului (forma ierusalimiteană a ritului antiohian)
- Redactare greacă (la sirienii melchiți până în sec. XIII)
- Lit. bizantine (la toți ortodocșii)
- Lit. Sf. Vasile cel Mare (ritul Cezareei Capadocici)
- Lit. Sf. Ioan Hrisostom (ritul Constantinopolitan)
- Lit. armeană (a Sf. Grigore Luminătorul)
- Versiunea siriacă (la sirienii monofiziți și nestorieni)
- Lit. Sf. Apostoli Tadeu și Maris
- Forma siriană (Nestorienii neuniți)
- Forma romanizată (Uniții din Malabar și Caldeienii)
- Ritul sirienilor de Răsărit (Nestorieni)
- Anaforaua lui Nestorie
- Anaforaua lui Teodor Interpretul
- Ritul sirienilor de Apus (monofiziți sau iacobiți) [Lit. siriacă a Sf. Iacob, cu 64 anaforale de schimb]
- Ritul maronit (forma romanizată a Lit. Sf. Iacob) în siriacă, în uz la maroniții din Liban (monoteliți)
- Ritul egiptean (alexandrin)
- Versiunea arabă din Didascalia Apostolilor (sec. III)
- Anaforaua din Evhologhiul lui Serapion de Thmuis (sec. IV)
- Anaforaua din papirusul de la Dêr-Balyzeh (sec. VI-VII)
- Lit. Sf. Marcu
- Redactare greacă (la egipt. ortodocși până în sec. XII-XIII)
- Versiunea copta (a St. Chiril al Ierus.)
- Lit. Copta (monofiziți de azi)
- Lit. Sf. Chiril al Alexandriei
- Anaforaua Sf. Vasile
- Anaforaua Sf. Grigore de Nazianz
- Lit. Bisericii abisiniene (etiopiene)
- Lit. celor 12 Apostoli
- 14 Anaforale de schimb
(Sf. Irineu)
- Ritul galican (Lugdunum/Lyon)
- lit. descrisă în scrisorile Sf. Ghermann al Parisului (s. VI-VII)
- Missale Gothicum (Colecție de misse din sec. VII-VIII)
- Ritul ambrozian (Lit. milaneză)
- Ritul mozarab [Lit. spaniolă, sau gotă-hispanică, sau a Sf. Isidor de Sevilla] (în uz azi la Toledo)
- Sacramentarium Gallicanum (Bobbio)
- Missale Gallicanum vetus, ș.a.
- Ritul roman (catolic)
- formă primară necunoscută (descrisă parțial în "De Sacramentis", sec. IV)
- forme medievale ale ordinelor monahale (sau ale unor diocese azi dispărute); reforma gregoriană a muzicii (s. VI-VII)
(s. XVI)
Missa romană actuală, cu unele influențe galicane (uniformizată în "Editio Vaticana" în: "Graduale Romanum", "Cantus missalis romani", "Officium pro defunctis", "Antiphona pro diurnis horis", etc.)

CLVII Tablou analogic ce evidențiază asemănările constitutive (demonstrînd originea comună) și diferențierile specifice în raportul Liturghiilor Ortodoxe cu Missa Romano-Catolică.
(Sincronizările directe și indirecte sînt marcate prin semnele ↔ și, respectiv, <-->)

ANAMORFOZE LITURGICE PARTICULARE —

(B)

RĂSĂRIT	APUS
II.) LITURGHIA CATEHUMENILOR	
1.) Enarxa = introducerea (sec. VI) (Εναρξις)	
a.) Închinarea (s. XII)	
b.) Ectenia mare (inițial la începp. lit. cred; mutată aici în s. VI)	↔ 1.) Rit. de început: - Antifonarul de intrare (introitus) a preotului în altar "In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti..." - Binecuvîntarea "Gratia Domini nostri Iesu Christi..." - Scurt examen de conștiință ("Mea culpa...") - "Kyrie eleison" ("Doamne miluiește")
c.) Antifoanele cu Rug. antifoanelor și Ecteniile mici + Doxologia (Rug. Antif. în Cod. Barberini, s. VIII; cei mai vechi - psalmii antifonici)	- "Gloria in excelsis Deo" ("Mărire în cer lui Dumnezeu") - Oratiunea Colectei
2.) Vohodul mic = ieșirea cu Sf. Evanghelie (s. VIII)	
3.) Trisaghionul (~450-453) și Rug. Trisaghionului (în Cod. Barberini, s. VIII)	
	2.) Liturghia Cuvîntului
4.) Lecturile biblice și tîlcuirea lor (element primordial)	
a.) Citiri din V.T. { Profeți / Lege } (ieșite din uz în sec. VII-VIII)	
b.) Citiri din N.T. { Apostolul / Evanghelia }	↔ - Lecturi din Sfînta Evanghelie (se termină cu: "Verbum Domini/Laus tibi, Christe")
c.) Rug. Evanghelici (sec. XI)	
d.) Predica/Omilia (mutată în s. VI)	↔ - Predica
5.) Rugăciunile de după Evanghelie	
a.) Ectenia întreită și Rug. respectivă (Cod. Barberini, sec. VIII)	
b.) Ectenii și rug. speciale { - Catehumeni (pînă azi) / - Energumeni / - Penitenți (eliminați în sec. VII) / - Fotizomenii (doar în Lit. Sf. Grigorie Dialogul) }	



CLIX

Tablou analogic-sinoptic

Anaforele liturgice patriarhale -

(Liturghiei Euharistice: Pregătire și Anaforă)

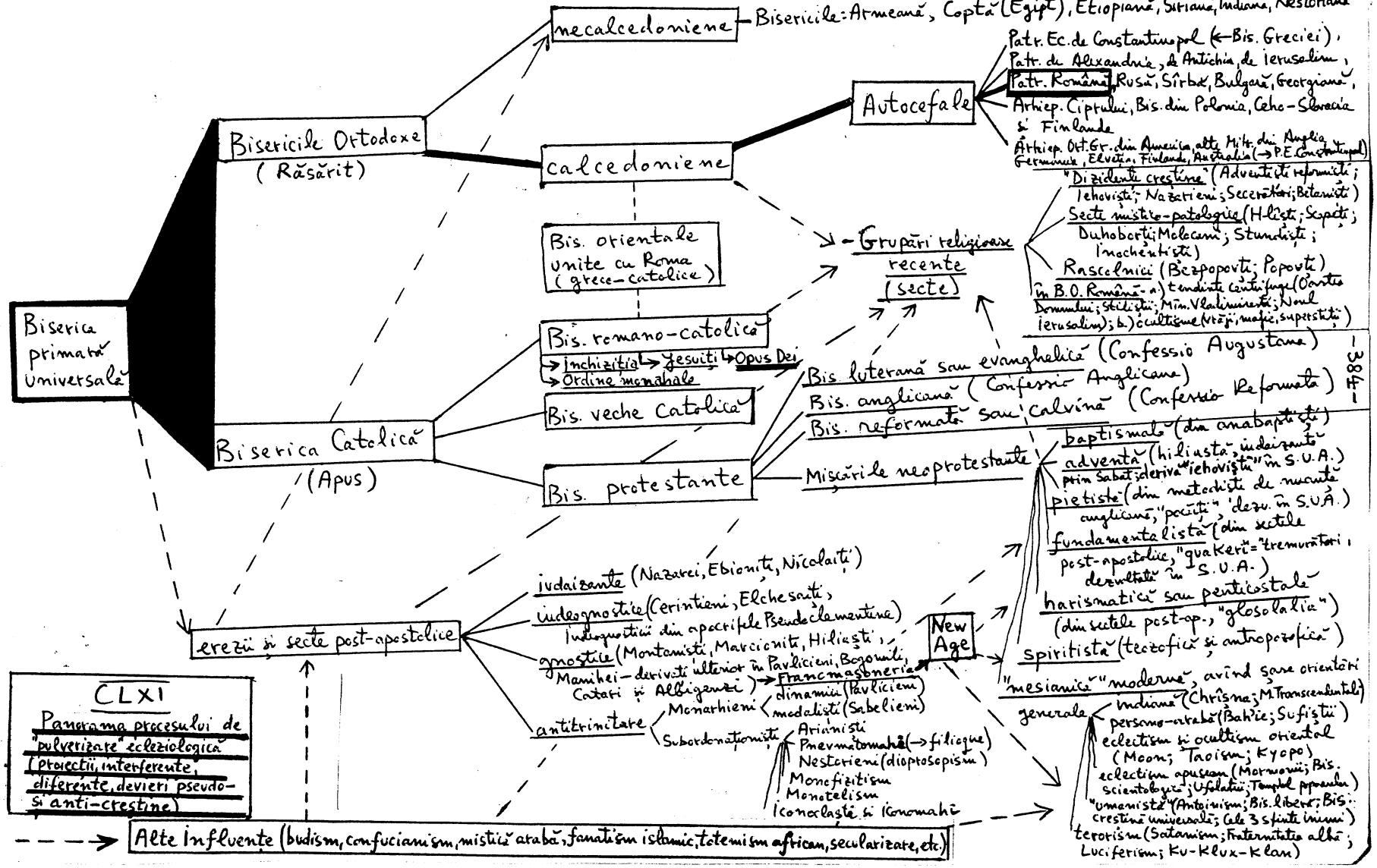
Anamorfoze liturgice particulare —

CLX Tablou analogic — continuare

(Liturghia Euharistică: Împărtășire și Încheiere)

(D)

RĂSĂRIT	APUS
3.) Sfînta Împărtășanie (rit primordial)	4.) Ritualul Sfintei Împărtășanii
a.) Rugăciunile de pregătire: - ectenia cererilor și două rugăciuni de taină (vechi) - Rug. Domnească (s. IV) - Rug. pt. plecarea capetelor și Rug. "la aminte..." (C. Barberini)	- Rug. Domnească ("Pater noster...") - "Libera nos..." ("Mîntuiește-ne...")
b.) Actele mainilor pt. pregătirea Sf. Împărtășanii: - Înălțarea Sf. Agneț (sec. IV) - Frîngerea Sf. Agneț (rit primitiv) - Amestecarea (Cod. Barberini) - Căldura (sec. IV)	- "Agnus Dei" ("Mielul lui Dumnezeu") - Actele mainilor pt. pregătirea Sf. Împărtășanii
c.) Sf. Împărtășanie (instituțiuni din sec. XI)	- Împărtășirea preoților cu preasfîntul Trup și Sînge al lui Isus Christos - Împărtășirea credincioșilor — se cîntă Antifonul de la Împărtășanie
d.) Rugăciuni de mulțumire după Sf. Împărtășanie: - Rug. în taină (Const. Apostolice) - Imnul "Să se umple gurile noastre..." (din sec. IV; eliminat din lit. greacă în s. XIII-XIV) - Ectenia "Drepți, primind..." (în Const. Apostolice)	- Păstrare unui moment de reculegere; se cîntă un cîntec de mulțumire și laudă. - Preotul rostește "Rugăciunea de după Împărtășanie", la care poporul răspunde "Amin"
4.) Încheierea (partea cea mai nouă): a.) Rug. Amvonului = vechea Rug. a plecării capetelor (Const. Apostolice; textul actual în Codex Barberini)	5.) Ritualul încheierii
b.) "Fie numele Domnului binecuvîntat..." (sec. XIII)	
c.) Rug. potrivirii Sfintelor — a Schevofilachiului (Cod. Barberini)	
d.) Psalmul 33 (în Const. Apostolice, păstrat numai în Liturghicul românesc)	
e.) Apolisul / Otpustul (sec. XII)	P. — "Dominus vobiscum" — "Domnul să fie cu voi."
f.) Mirvitul (de origine nouă; doar în unele părți din Bis. românească)	C. — "Et cum spiritu tuo." — "Și cu duhul tău."
g.) Împărtirea anafurei (sec. VI)	P. — "Benedicat vos omnipotens Deus, Pater, et Filius, et Spiritus Sanctus." — "Să vă binecuvînteze atotputernicul Dumnezeu, Tatăl, și Fiul, și Duhul Sfînt."
	C. — "Amen." — "Amin."
	P. — "Liturghia s-a sfîrșit. Să mergeți în pace."
	C. — "Deo gratias." — "Mulțumim lui Dumnezeu."


Biserica primară Universală
Bisericile Ortodoxe (Răsărit)
Biserica Catolică (Apus)
precalcedoniene
Bisericile: Armeană, Coptă (Egipt), Etiopiană, Siriană, Indiană, Nestoriană
calcedoniene
Autocefale
Patr. Ec. de Constantinopol (← Bis. Greciei), Patr. de Alexandria, de Antiohia, de Ierusalim, Patr. Română, Rusă, Sârbă, Bulgară, Georgiană, Arhiep. Ciprului, Bis. din Polonia, Ceho-Slovacia și Finlanda
Arhiep. Ort. Gr. din America, alte Mitr. din Anglia, Germania, Elveția, Finlanda, Australia (→ P.E. Constantinopol)
Bis. orientale unite cu Roma (greco-catolice)
Bis. romano-catolică
→ Inchiziția → Iezuiți → Opus Dei
→ Ordine monahale
Bis. veche Catolică
Bis. protestante
Grupări religioase recente (secte)
"Dizidențe creștine" (Adventiști reformiști; Iehoviști; Nazarineni; Secerătorii; Betaniști)
Secte mistico-patologice (Hlâști; Scopți; Duhoborți; Molocani; Stundiști; Inochentiști)
Rascolnicii (Bezpopoviți; Popoviți)
în B.O.R. a) tendințe cătinfuge (Cartea Domnului; Stiliștii; Mîm. Vlaicinenii; Noul Ierusalim); b) ocultisme (vrăjitorie, magie, superstiții)
Bis. luterană sau evanghelică (Confessio Augustana)
Bis. anglicană (Confessio Anglicana)
Bis. reformată sau calvină (Confessio Reformata)
1648
Mișcările neoprotestante
baptismale (din anabaptiști)
adventă (hiliastă, iudaizantă prin sabat; derivă "iehoviștii" în S.U.A.)
pietiste (din metodiștii de secol. anglicană, "pocăiți", dezv. în S.U.A.)
fundamentaliste (din sectele post-apostolice, "quakeri" = "tremurători", dezvoltate în S.U.A.)
harismatice sau penticostale (din sectele post-op., "glosolalia")
spiritiste (teozofice și antroposofice)
"mesianice" "moderne", având sase orientări generale
Indiene (Chrișna; M. Transcendentală)
persano-arabe (Bahâ'ie; Sufiștii)
eclectism și ocultism oriental (Moon; Taoism; Kyopo)
eclectism apusean (Mormonii; Bis. scientologică; Ufologii; Templul poporului)
"umaniste" (Antoinism; Bis. liberă; Bis. creștină universală; Cele 3 sfinte inimi)
terorism (Satanism; Fraternitatea albă; Luciferism; Ku-Klux-Klan)
New Age
erezii și secte post-apostolice
iudaizante (Nazarei, Ebioniți, Nicolaiți)
iudeognostice (Cerintieni, Elchesaiți, Indeognostici din apocrifele Pseudoclementine)
gnostice (Montaniști, Marcioniți, Hiliaști, Manihei – derivați ulterior în Pavlicieni, Bogomili, Catari și Albigenzi) → Francmasonerie (dinamici (Pavlicieni) / modaliști (Sabelieni))
antitrinitare: Monarhieni / Subordonaționiști (Arianiști, Pnevmatomahă (→ filioque), Nestorieni (dioptrosopism), Monofizitism, Monotelism, Iconoclaști și Iconomahi)
CLXI
Panorama procesului de "pulverizare" ecleziologică (proiecții, interferențe, diferențe, devieri pseudo- și anti-creștine)
Alte influențe (budism, confucianism, mistică arabă, fanatism islamic, totemism african, secularizare, etc.)

E.) PROIECŢIILE EXTERIOARE ALE SPAŢIULUI SACRU ŞI FUNCŢIA CONTEMPLATIVĂ A MUZICII

[PLANŞELE CLXIII - CCV, PARTITURA MISSEI "ACTIO GRATIARUM OECUMENICA" ŞI CEA A POEMULUI CORAL "NATALIS DOMINI" ("CHRISTMAS ANAMORPHOSIS") DE ŞERBAN NICHIFOR]

"Pe această piatră voi zidi Biserica Mea
şi porţile iadului nu o vor birui..."
Matei, XVI, 18

"Şi am văzut cetatea sfântă, noul Ierusalim,
pogorîndu-se din cer de la Dumnezeu..."
Apocalipsa, XXI, 2

"În orice suflet se regăseşte sensul spiritual şi
imaginea lui Dumnezeu."
Origen (185-254)

"Misticul are acces la lumina supranaturală a tenebrelor
divine, dincolo de tot ceea ce este sensibil şi
inteligibil. Dacă, văzîndu-L pe Dumnezeu, el înţelege ceea
ce vede, nu pe Dumnezeu îl contemplă, ci unul din lucrurile
care provin de la El şi pe care noi nu le putem cunoaşte."
Dionisie Pseudo-Areopagitul (sec. V-VI)

"A transmite celorlalţi rodul contemplaţiei este un lucru
mai măreţ decît contemplaţia însăşi."
Toma d'Aquino (1224-1274), "Summa Theologiae"

"Pentru omul care se roagă în sufletul lui, lumea
întreagă este o Biserică."
Silvan de la Muntele Athos (†866-1938)

"Iată că nu există nici sus, nici jos,
avîntă-te în toate părţile, fiinţă uşoară !
Cîntă şi nu vorbi !"

Friedrich Nietzsche (1844-1900),
"Aşa grăit-a Zarathustra" (Partea a III-a,
cap."Cele şapte peceţi")

Cap. IV / E

CLXII - "Spaţializarea" prin proiecţie anamorfotică (translaţie) a unor fenomene vizuale, acustice şi fiziologice

CLXIII - Grégoire Huret - Compoziţii din tablouri alungite (reproducere)

CLXIV - Abdraham Bosse - Proiecţie perspectivală pe o boltă (reproducere)

CLXV - Anamorfoze vizuale în arta plastică - perspective încetinite (reproduceri)

CLXVI - Analogie între perspectivele vizuale şi seriile armonicelor sonore

CLXVII - Diagrame ilustrînd perspectiva încetinită, reprezentare schematică a dublului-helix de ADN şi schema lucrării "Schlagquartett" de K. Stockhausen

CLXVIII - Arta gotică europeană şi geneza spaţiului sonor prin figuri geometrice înscrise în cerc (sau sferă) - ca expresie a "ciclului mistic"

CLXIX - Simbolismul creştin al spaţiului sacru (în interpretarea lui Dionisie Pseudo-Areopagitul)

CLXX - Spaţiul sacru (arhetipul formal)

CLXXI - Spaţiul sacru exterior şi interior

CLXXII - Spaţiul sacru (de cult) pe teritoriul României (1)

CLXXIII - " " " " " " " (2)

CLXXIV - " " " " " " " (3)

CLXXV - " " " " " " " (4)

CLXXVI - Spaţiul sacru (proiecţii anamorfotice ale arhetipului)

CLXXVII - Şerban Nichifor - Missa "Actio Gratiarum Oecumenica" - schema ce indică mişcările celor 2 coruri în spaţiul sacru al catedralei (bisericii), în concordanţă cu concepţia liturgică din perioada paleo-creştină

CLXXVIII - Reflectarea macro-cosmosului prin proiecţiile anamorfotice în spaţiul exterior al sunetului (Henry Brant) (α)

CLXXIX - Reflectarea macro-cosmosului... (continuare) (β)

CLXXX - Reflectarea macro-cosmosului... (continuare) (γ)

CLXXXI - Politop pentru "Voyage Four" de Henry Brant

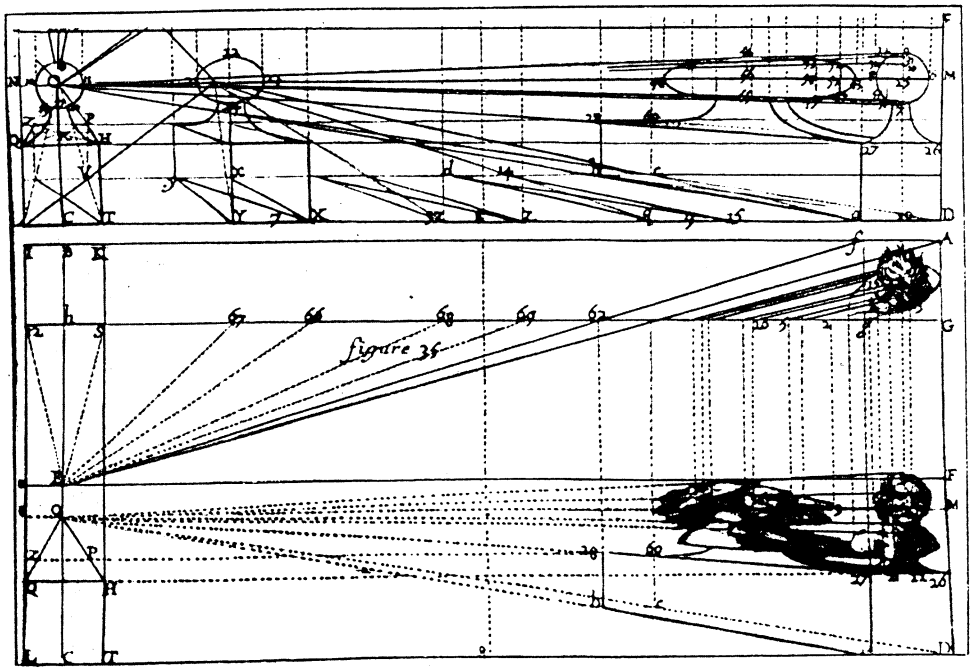
./.

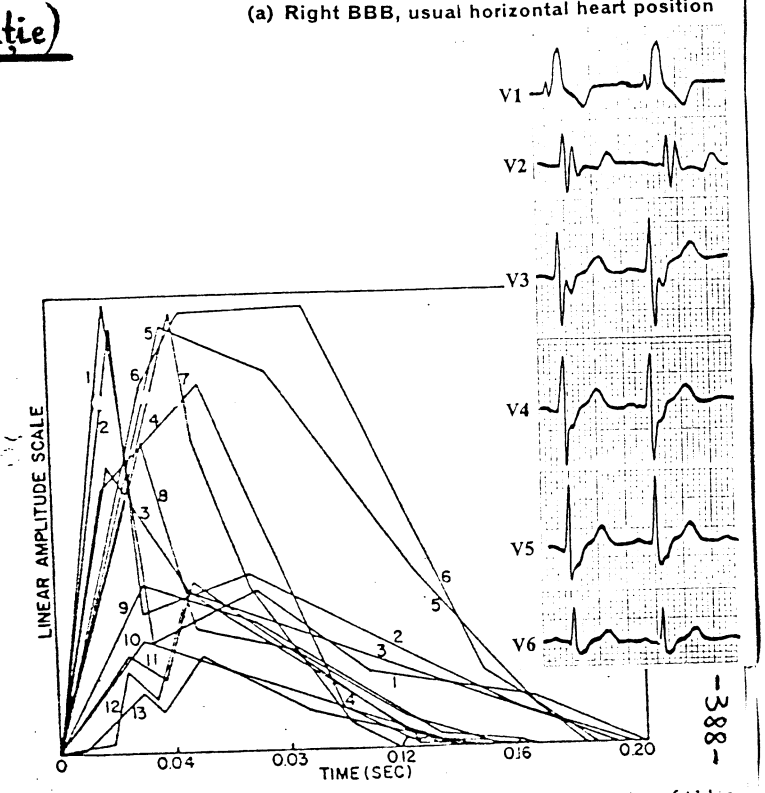
Cap. IV / E (continuare)

CLXXX II - Spațializări sonore în creația lui Stockhausen (1)
CLXXX III - " " " " " " (2)
CLXXX IV - " " " " " " (3)
CLXXX V - " " " " " " (4)
CLXXX VI - Anamorfotica procesării analog/digitale a sunetelor în muzica electro-acustică
CLXXX VII - Anamorfozarea unui sunet original după un model de sinteză implementat în programul computerului
CLXXX VIII - Spațializări sonore în propria creație ("Anamorphose", "Dionysies I") -α
CLXXX IX - Spațializări sonore în propria creație (opera "Domnișoara Christina") -β
CXC - Imagini literare ale stării de contemplație, ca transcendere a spațiului extern (Cento Mysticus 1)
CXC I - Imagini... (continuare) (Cento Mysticus 2)
CXC II - Imagini... (continuare) (Cento Mysticus 3)
CXC III - Imagini... (continuare) (Cento Mysticus 4)
CXC IV - Imagini sonore ale stării de contemplație (Fragmentarium 1)
CXC V - Imagini... (continuare) (Fragmentarium 2)
CXC VI - Imagini... (continuare) (Fragmentarium 3)
CXC VII - Imagini... (continuare) (Fragmentarium 4)
CXC VIII - Imagini... (continuare) (Fragmentarium 5)
CXC IX - Imagini... (continuare) (Fragmentarium 6)
CC - Imagini... (continuare) (Fragmentarium 7)
CC I - Imagini... (continuare) (Fragmentarium 8)
CC II - Imagini... (continuare) (Fragmentarium 9)
CC III - Imagini... (continuare) (Fragmentarium 10)
CC IV - Imagini... (continuare) (Fragmentarium 11)
CC V - Imagini... (continuare) (Fragmentarium 12)

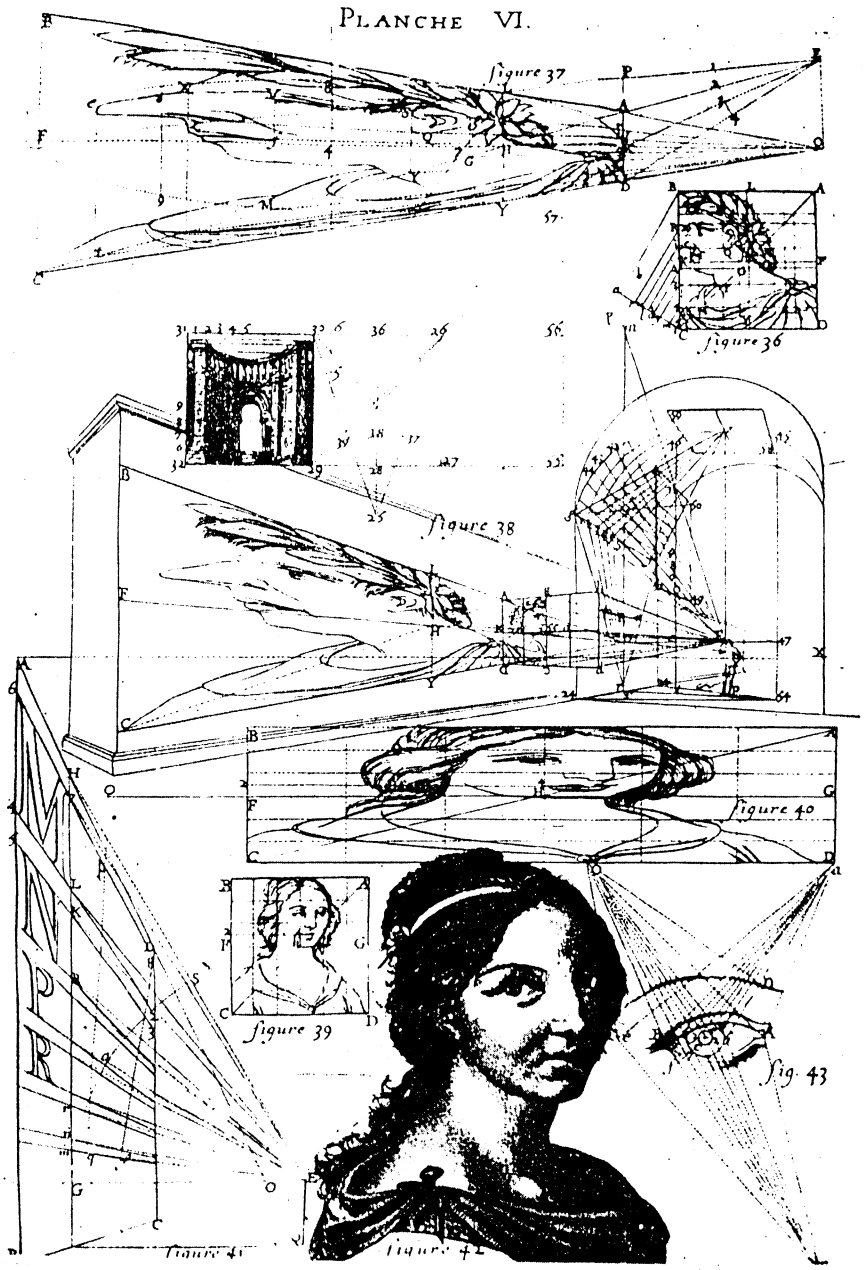
CLXII "Spațializarea" prin proiecție anamorfotică (translație) a unor fenomene vizuale, acustice și fiziologice

GRÉGOIRE HURET : REDUCȚIE ÎN PERSPECTIVĂ A TABLOURILOR OBIȘNUITE.



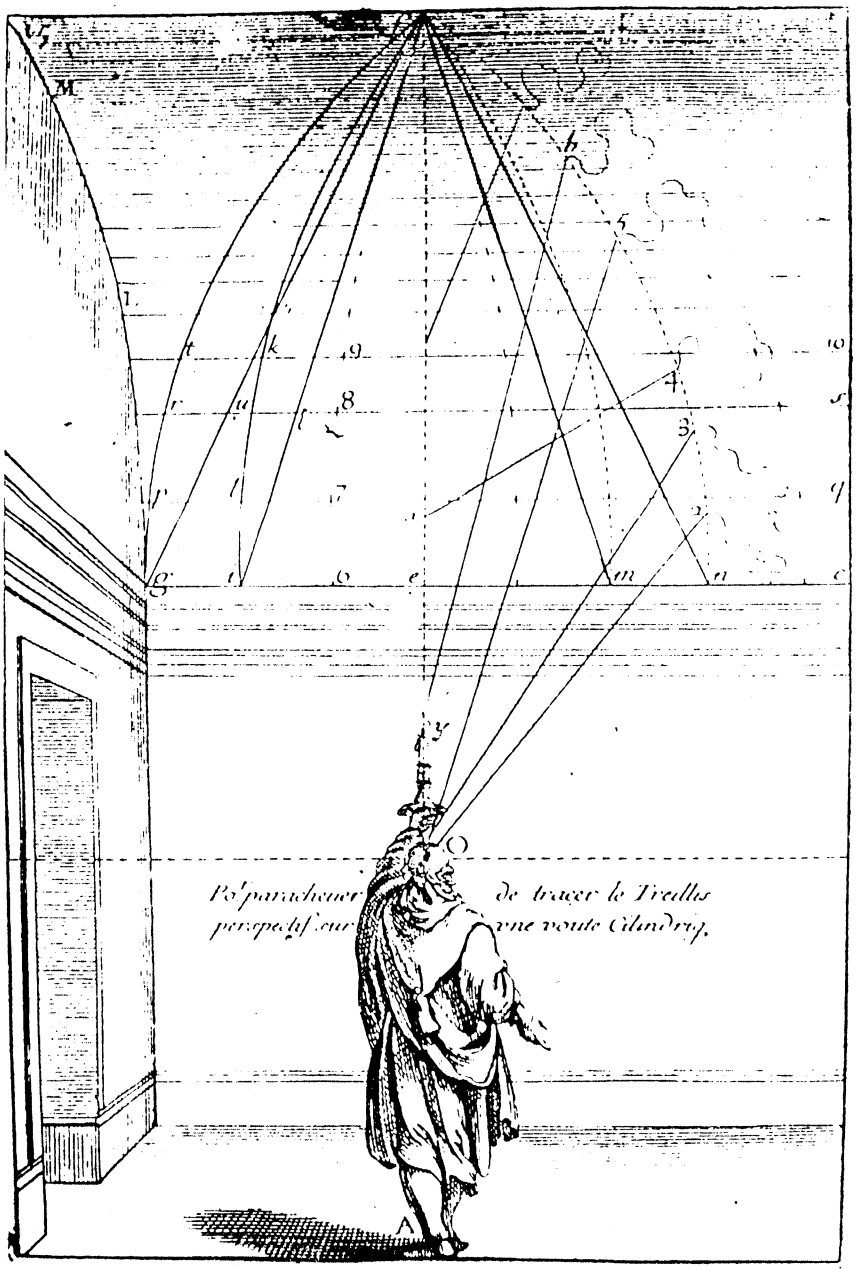


This figure shows line-segment functions that approximate the evolution in time of 13 harmonics of a D4 trumpet tone lasting 0.2 sec. Functions like these, obtained by analysis of real tones, have been used to control the harmonic amplitudes of synthetic tones (Risset & Mathews, 1969).



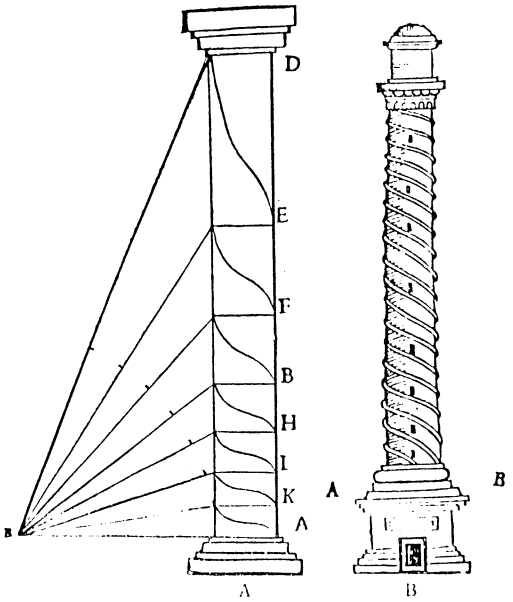
CLXIII

Grégoire Huret: Compoziţii din tablouri alungite



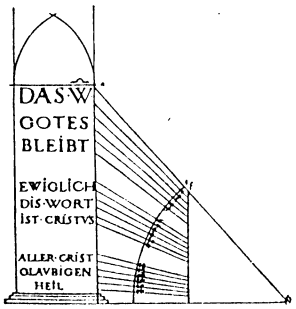
CLXIV

Abdraham Bosse: Proiecţie perspectivală pe o boltă



COLUMNA LUI TRAIAN LA ROMA :
A. DUPĂ ATHANASIUS KIRCHER
B. DUPĂ BERNARDINO BALDI.

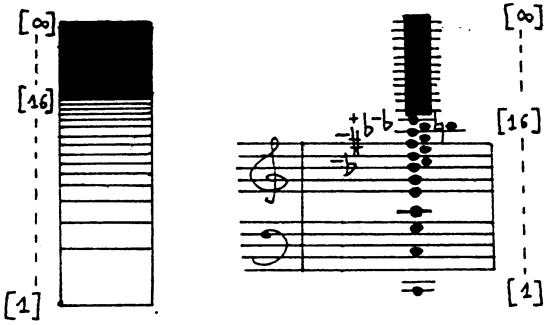




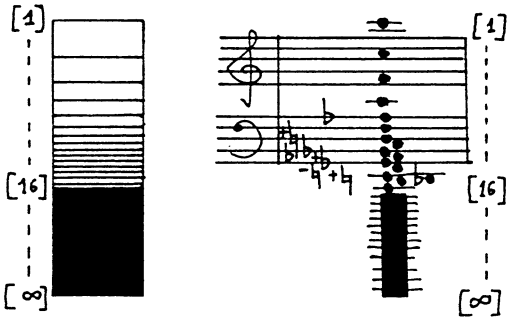
PERSPECTIVĂ
ÎNCETINITĂ :
A. MICHELANGELO,
JUDECATA DE APOI
B. LITERE PE
ZID. DÜRER.

CLXV Anamorfoze vizuale în arta plastică – perspective încetinite

CLXVI Analogie între perspectivele vizuale și seriile armonicelor sonore.



perspectivă accelerată (aplicabilă în proiecție orizontală) ≡ Seria sunetelor armonice superioare (în baza "Do")



perspectivă încetinită (aplicabilă în proiecție verticală) ≡ seria sunetelor armonice inferioare (în baza "do³")

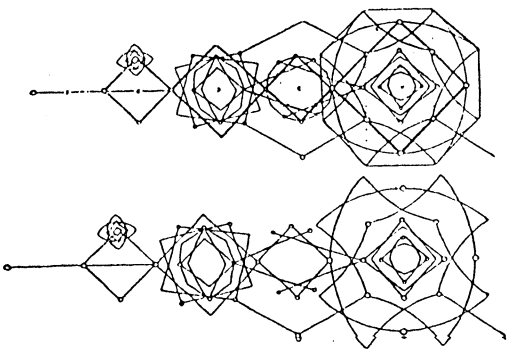
CLXVII Diagrame ilustînd perspectiva vizuală - incetinită, reprezentarea schematică a dublului-helix de ADN și schema lucrării "Schlagquartett" de K. Stockhausen
(tablou analogic)

PERSPECTIVĂ ÎNCETINITĂ :
RECTIFICARE OPTICĂ PENTRU LITERE,
APAREIAJ DE ARHITECTURĂ
ȘI STATUI.

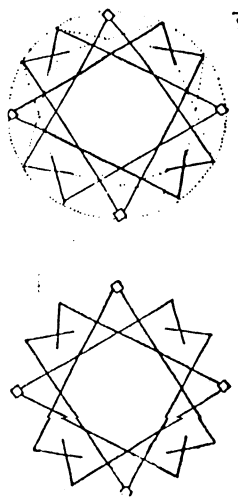
PERSPECTIVĂ ÎNCETINITĂ :
RECTIFICARE OPTICĂ
PENTRU O COLOANĂ TORSADATĂ.
DÜRER.

Reprezentare schematică a dublului-helix de ADN, conform modelului lui Watson și Crick

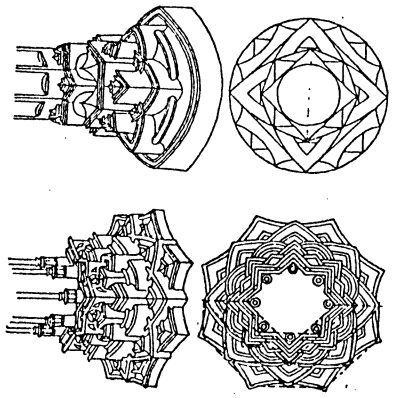
CLXVIII Arta gotică europeană și geneza spațiului sacru prin figuri geometrice înscrise în cerc (sau sferă) – – ca expresie a "ciclului mistic"



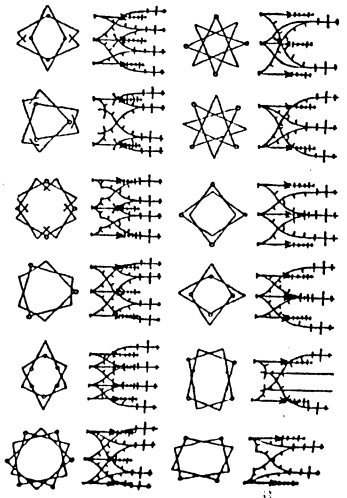
Arhitectura stratificată a altarelor gotice: la stînga, o proiecție a celor patru niveluri; la dreapta, principiile constructive ale acestor proiecții, cu ajutorul triunghiurilor, pătratelor și cercurilor.



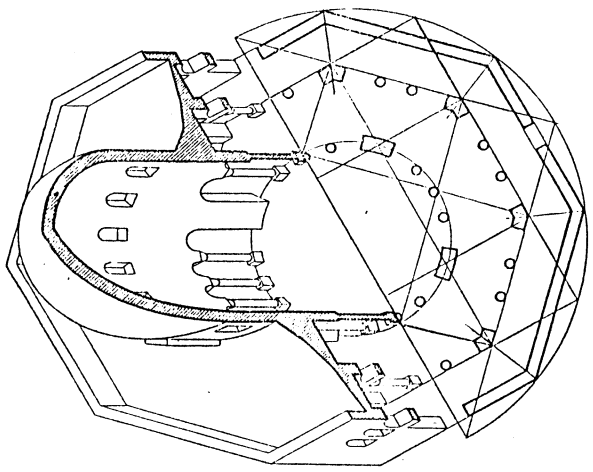
Proiecția unui baldachin gotic dodecagonal la stînga, proiecția propriu-zisă; la dreapta, construcția ei cu ajutorul a patru triunghiuri și a trei pătrate.



Soclurile unei coloane gotice construite pe baza unui cerc, a unui pătrat, a unui triunghi și din nou a unui cerc, cu diminuare cvadruplă. Aparența fațetele se bazează pe figuri geometrice simple.



Principiul triunghiului și dreptunghiului: proiecții și structuri. Douăsprezece baldachine gotice construite pe



Această secțiune prin biserica San Vitale arată că: (1) interiorul central principal acoperit de cupolă este situat într-un plan bazat pe circumferința unui cerc, (2) pătratul înscris în acest cerc determină axele coloanelor principale, (3) intersecțiile extensiilor laturilor acestui pătrat cu extensiile laturilor unui pătrat rotit la 90° determină cele opt puncte în care sînt amplasate planurile principale ale ambitului.

CLXIX Simbolismul creştin al spaţiului sacru

(după Wladyslaw Tatarkiewicz - "Istoria esteticii")

Un imn siriac din secolul al VI-lea (descoperit în 1947) demonstrează că planurile arhitectonice ale Catedralei din Edessa s-au conformat simbolismului religios expus şi în tratatele lui Dionisie Pseudo-Areopagitul ("Mystica theologia", "De coelesti hierarchia", "De divinis nominibus"), bazîndu-se pe un triplu simbol:

- I.) unitatea fiinţială a Sfintei Treimi (unica lumină pătrunde în corul catedralei prin cele 3 ferestre ale celor 3 faţade identice);

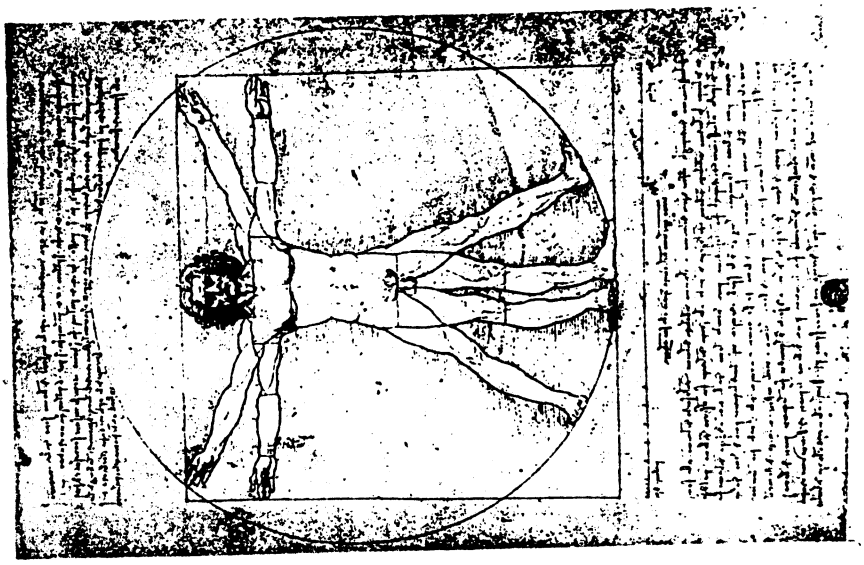
- II.) simbolul Bisericii întemeiate de Hristos (înfăţişînd temeliile: apostoli, profeţi şi martiri)

- III.) simbolul Cosmosului
  (- acoperişul înalt şi boltit = cerul;
  - domul = bolta cerească;
  - cele 4 arce ale domului = cele 4 colţuri ale pămîntului)

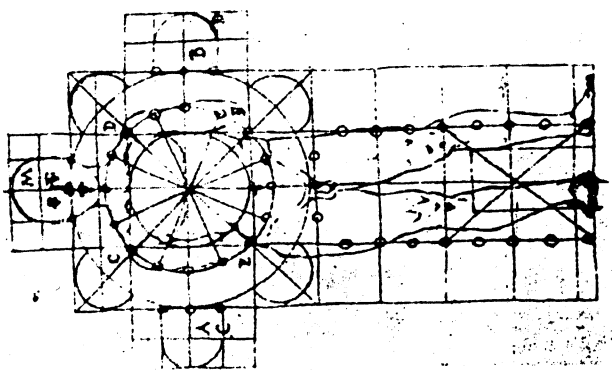
NB - acest simbolism eclesiologic (formulat în sec. V-VI) este universal, existînd - prin proiecţiile sale anamorfotice - în toate lăcaşurile de cult creştine - ortodoxe, catolice şi protestante (cu excepţia sectelor neo-protestante).

CLXX Spațiul sacru (arhetipul formal)

(cf. Wladyslaw Tatarkiewicz – "History of Aesthetics", Warszawa, PWN, 1974)

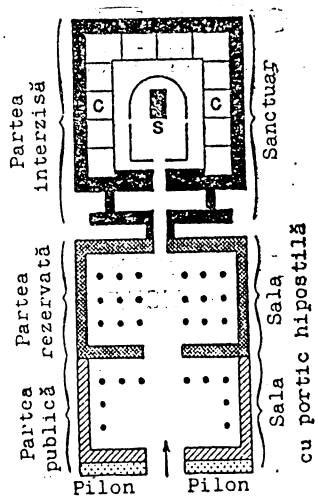


Proporțiile corpului omenesc corespund figurilor geometrice. Desen de Leonardo da Vinci, 1492, la Academia Venețiană



Arhitectura trebuie să aibă aceleași proporții ca trupul omenesc. Desen de Francesco di Giorgio în Biblioteca Nazionale, Codex Magliab. Desenul ilustrează credința renascentistă potrivit căreia proporțiile clădirilor bune trebuie să corespundă cu proporțiile corpului omenesc. Di Giorgio demonstrează aceasta folosind exemplul unei biserici alungite în plan de cruce latină cu transept și absidă. – În același desen, el demonstrează și o a doua idee eseniială a Renașterii: aceea că arhitectura bună trebuie să se întemeieze pe figuri geometrice simple, în special pe cerc și pe pătrat. Biserica proiectată de Francesco, în ciuda faptului că nu are plan central, respectă principiul cercului, iar întreaga ei suprafață e divizată în figuri regulate, adică pătrate.

CLXXI Spațiul sacru exterior și interior



Planul unui templu egiptean
S — statuia zeului; C — încăperi secrete.

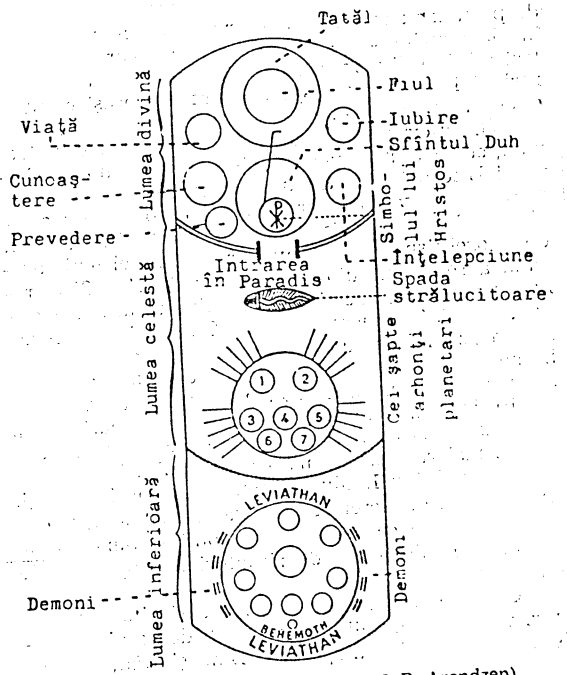
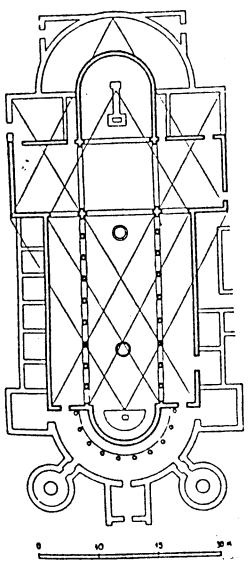


Diagrama Ophiților (după J. P. Arendzen).



O proiecție orizontală a bisericii de la St. Gallen arată că lungimea ei e determinată de un triunghi echilateral, bazat pe lățimea transeptului și cu vîrful în centrul absidei. Iar extensiile laturilor unui al doilea triunghi, tot echilateral și bazat pe lățimea a trei nave, determină lățimea navei principale și raportul ei cu navele laterale.

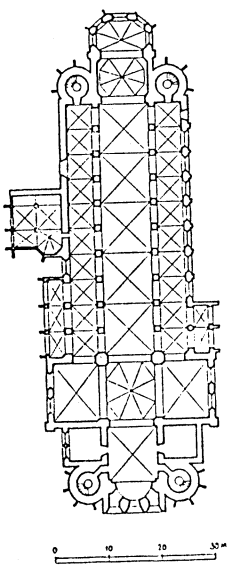
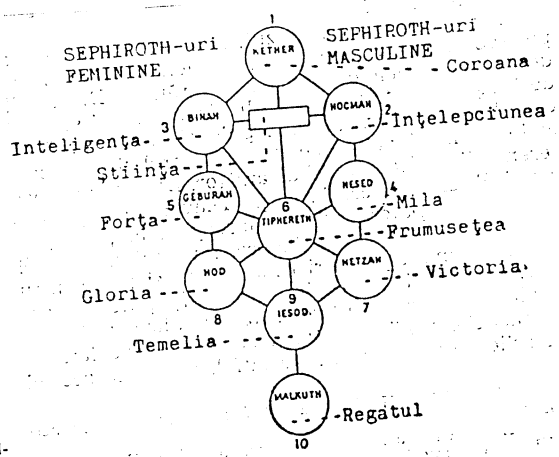


Fig. 5. O proiecție orizontală a catedralei din Worms arată că într-o biserică medievală suprafața pătratului din nava laterală reprezintă un sfert din suprafața bolții navei principale. Această proporție determină relația dintre nave.

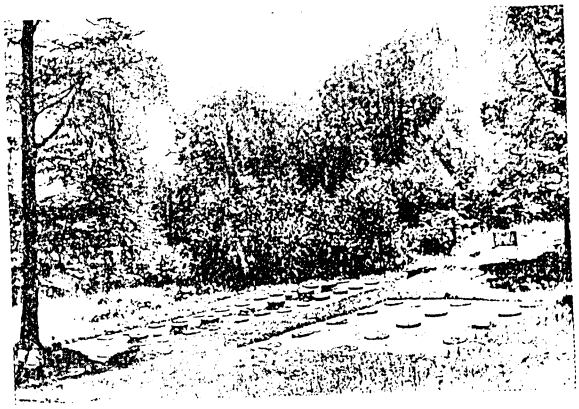


Arborele Sephiroth-urilor.

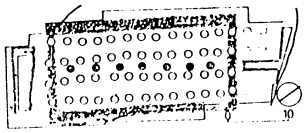
CLXXII Spațiul sacru (de cult) pe teritoriul României (1)

(cf. Prof. Dr. Arh. Gheorghe Curinschi Vorona - "Istoria arhitecturii în România", București, Editura Tehnică, 1981)

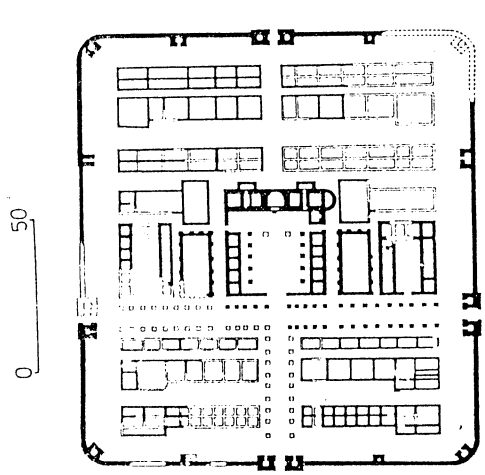


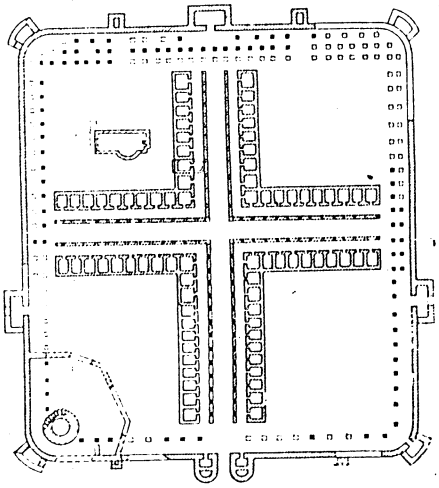


SARMIZEGETUSA REGIA (GRĂDIȘTEA MUNCELULUI). Ansamblul ceremonial (sec. I i.e.n. – sec. I e.n.) Marele santuar patrulater vechi, situat pe terasa a XI-a, compus inițial din 4×15 tambure, a cunoscut o fază de reconstrucție, pusă în evidență de resturi arheologice (fig. 13, 14, 15). Alături de află sanctuarul patrulater mic cu 3×5 tambure (fig. 13).

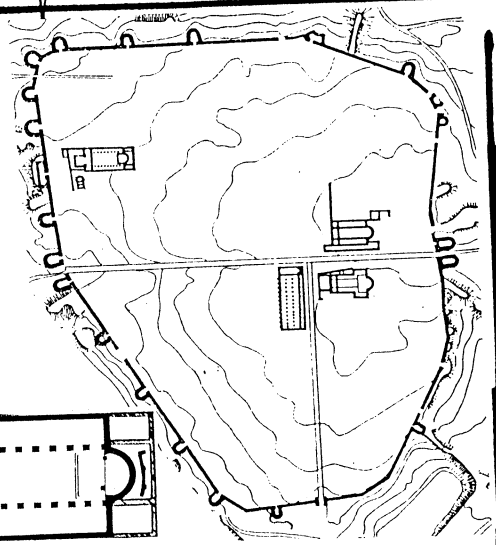


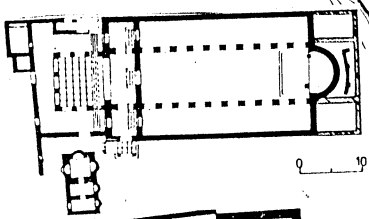
DROBETA (DRUBETA, DRUBETIS, DROBETA-TURNU SEVERIN). Castrul (c. 105–120), realizat, probabil, după planurile lui Apollodoros din Damascus, tipic pentru taberele militare ale vremii, era destinat să apere podul peste Dunăre. O reconstrucție radicală din timpul împăratului Anastasios (491–518), urmind după altele două, intermediare, modifică tipul turnurilor de apărare cit și organizarea interioară, recurgîndu-se la o intersecție de străzi în cruce, mărginite de portice în spatele cărora se aflau cazărmile. Atribuit, în baza interpretării unor știri istorice și arheologice, vremii lui Justinian, turnul cilindric din colțul de sud-vest al cetății, în lumina concluziilor lui N. Davidescu și Radu Florescu, ar aparține Evului Mediu timpuriu

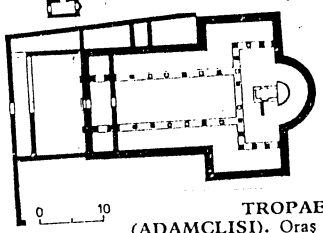




CLXXIII Spațiul sacru (de cult) pe teritoriul României (2)



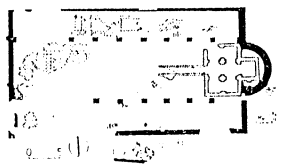




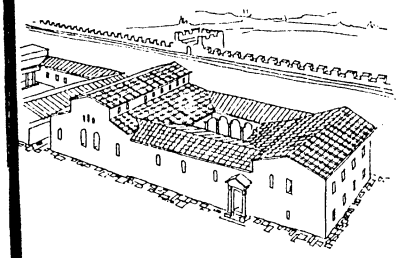
TROPAEUM TRAJANI (ADAMCLISI). Oraș edificat în vremea lui Traian, în preajma trofeului, este reconstruit integral în jurul anului 316, căpătînd o structură de tip moeso-roman, cu incintă în formă de poligon neregulat, străbătut fiind de o *via principalis*, care se intilnește în T cu o *via forensis*. Zidul de incintă, întărit cu turnuri în formă de U, este compus dintr-un emplecton în *opus coementicium* placat în *opus quadratum* (fig. 55, 56). Printre monumentele dispuse de-a lungul străzilor principale se află basilica bizantină, basilica cu transept « redus » (fig. 57) și basilica forensis (fig. 58–60), realizate sau refăcute în cursul secolelor IV – V. În interiorul zonei construite se recunoaște « basilica de marmură » cu baptisteriu (fig. 61).

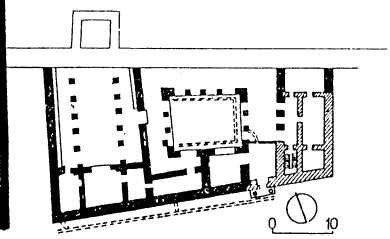
TOMIS (TOMEUS, TOMI, CONSTANȚA). « Basilica mare » (sec. IV – V), probabil catedrala mitropoliei tomitane, compusă din trei nave, narthex și o criptă boltită.

53

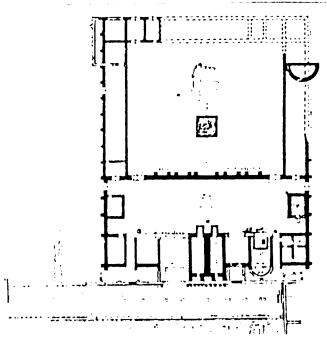


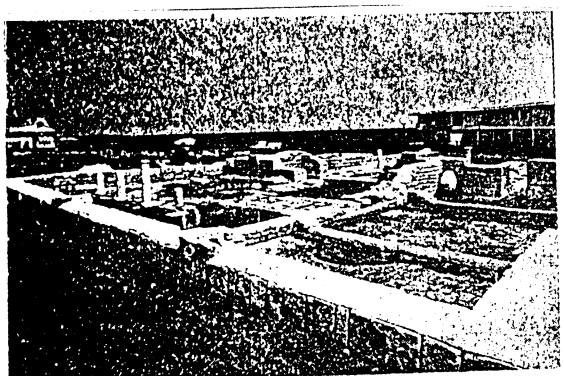






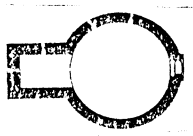
ULPIA TRAJANA AUGUSTA DACICA SARMIZEGETUSA. Colegiul augustalilor, sediul slujitorilor cultului imperial, aflat în preajma forului.





KALLATIS (CALLATIS, MANGALIA). Complexul basilicii sirienе, cu zidăria în "opus quadratum"

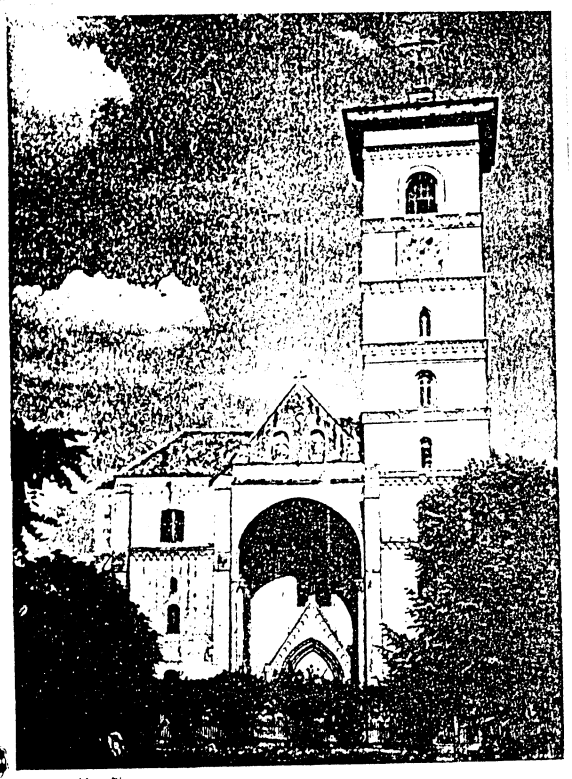
CLXXIV Spațiul sacru (de cult) pe teritoriul României (3)



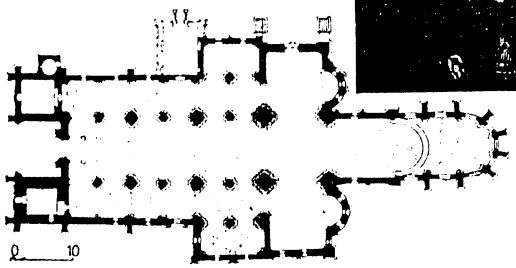
PELIȘOR. Capelă de cimitir (c. 1250).

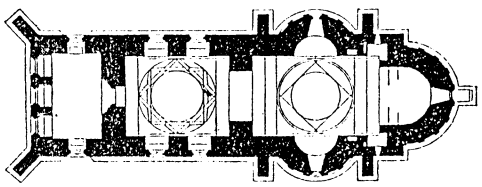


ODORHEI. Capelă de cimitir (c. 1250).

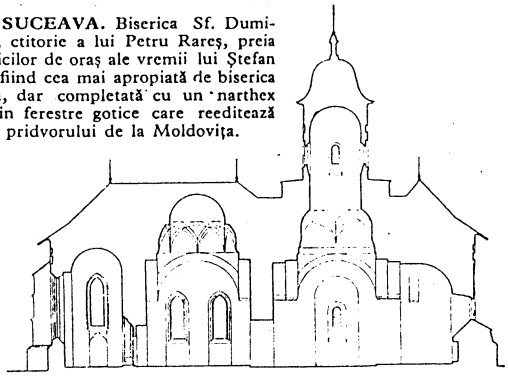


ALBA IULIA. Catedrala romano-catolică Sf. Mihail (1246–1356). Basilică cu trei nave și transept, boltită în sistem legat, concepută cu două turnuri în capetele de vest ale colateralelor și un turn lanternou la intersecția navei centrale cu transeptul, dispărut, a asimilat influențele unor șantiere diferite ale romanticului tîrziu din apusul și centrul Europei, iar în cursul ultimelor etape de construcție, influențe gotice.



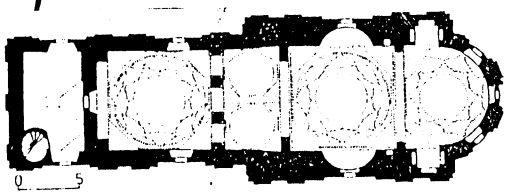


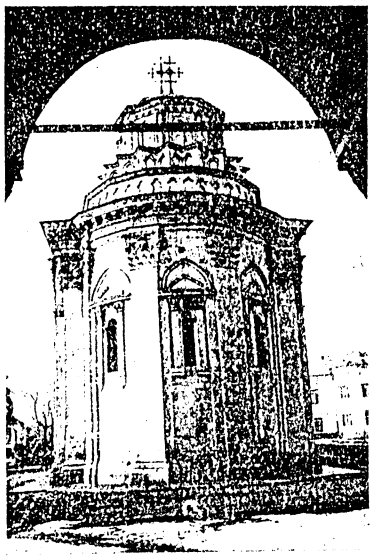
SUCEAVA. Biserica Sf. Dumitru (1534), ctitorie a lui Petru Rareș, preia tipul bisericilor de oraș ale vremii lui Ștefan cel Mare, fiind cea mai apropiată de biserica din Hirlău, dar completată cu un narthex deschis prin ferestre gotice care reeditează proporțiile pridvorului de la Moldovița.





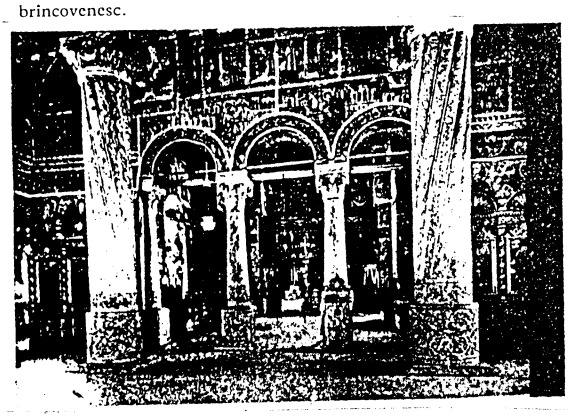
CLXXV Spațiul sacru (de cult) pe teritoriul României (4)

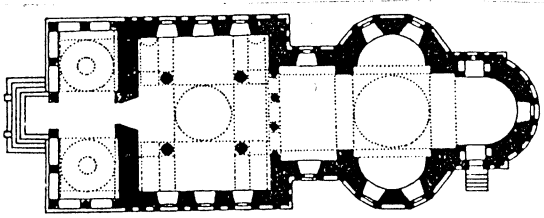




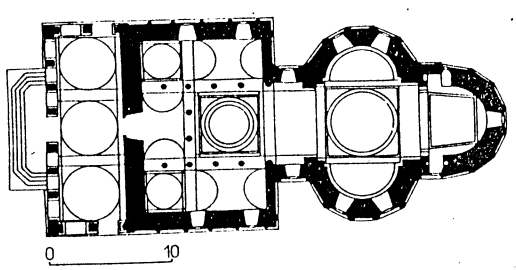
IAȘI – Biserica Mănăstirii Golia ctitorită (1650–1660) de Vasile Lupu și desăvârșită sub Gheorghe Ștefan

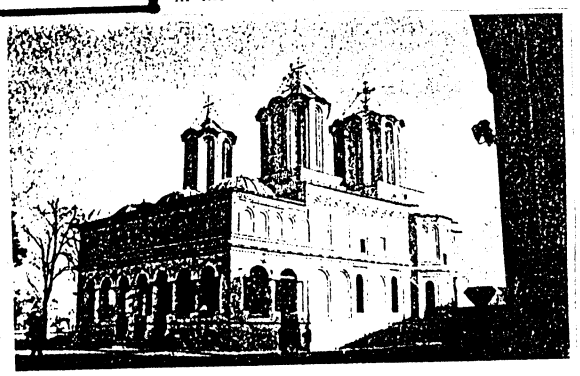
BUCUREȘTI. Biserica mănăstirii Văcărești (1713—1715), ctitoria lui Nicolae Mavrocordat, interpretează tipul de plan cu pronaos supralărgit al bisericii episcopale de la Curtea de Argeș, acesta din urmă fiind tratat ca un spațiu în cruce greacă înscrisă. Coloanele care susțin cupola îmbogățesc variantele sub care se prezintă ordinul brâncovenesc.





BUCUREȘTI. Ansamblul monastic de pe Dealul Podgorenilor, numit ulterior Dealul Mitropoliei, s-a constituit între anii 1654 și 1658, din inițiativa domnitorului Constantin Șerban Basarab. În acest interval s-a realizat incinta (astăzi dispărută), lăcașul de cult și stăreția. Biserica este o nouă replică a episcopiei de la Argeș, sporită ca dimensiuni și completată cu un pridvor deschis. Vechea stăreție, devenită palat mitropolitan, este o clădire deosebit de expresivă sub aspectul plasticii monumentale ca urmare a încorporării în compoziția sa, a volumului unui paraclis cu turlă și a două foișoare. Foișorul cu stâlpi de piatră și arcade în acoladă este o intervenție a vremii lui Constantin Brâncoveanu. Aceluiași domnitor i se datorează și turnul de acces în incintă (1698).





CLXXVI Spațiul sacru (proiecții anamorfotice ale arhetipului)

(cf. Wladyslaw Tatarkiewicz - "History of Aesthetics", Warszawa, PWN, 1974)

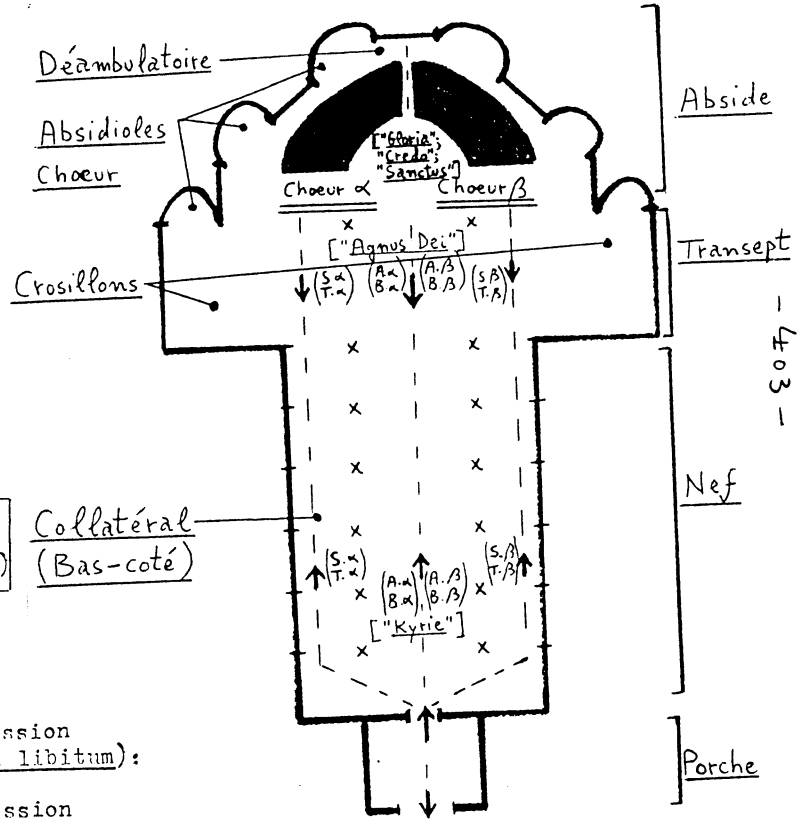
Planul lui Michelangelo pentru San Pietro, Roma, 1546. Michelangelo a păstrat în esență planul central al lui Bramante, modificîndu-l doar ca să facă loc unei mari fațade cu portic. Michelangelo a înlocuit dispoziția spațială articulată și, ca atare, oarecum pulverizată, a lui Bramante cu una mai simplă: faptul s-a datorat în parte unor rațiuni structurale (coloanele care susțin domul ar fi putut da impresia că sînt prea firave pentru această funcție) și în parte unei modificări a simțului formei. Chiar înaintea lui Bramante și Michelangelo, Leonardo concepuse biserici de plan central: el poate fi privit ca inițiatorul edificiilor renascentiste de acest tip, de vreme ce ideea lor i-a venit înainte de sfîrșitul secolului al XV-lea. N-a realizat aceste proiecte, dar ele au rămas în desenele lui. De pildă, la Bibliothèque Nationale din Paris se păstrează proiectul lui pentru o biserică cu dom pe bază circulară, înconjurată de o cunună de opt capele mai mici, fiecare dintre acestea fiind tot circulare și prevăzute cu dom.

Planul lui Bramante pentru San Pietro, Roma, 1506. Arhitectul intenționa să confere principalei biserici a creștinătății o formă perfect regulată, acoperită cu o cupolă. Dar spre deosebire de Tempietto di Santa Maria della Consolazione, planul clădirii este extrem de complex, o combinație de elemente circulare și pătrate. Cupola se înalță deasupra părții centrale a clădirii, în jurul căreia se desfășoară o navă; aceasta, la rîndul ei, e înconjurată de un întreg sistem de abside și capele. Această figură (împreună cu fig. XI, XII și XIV–XVI) arată cum concepeau arhitecții Renașterii perfecta realizare a esteticii clasice.

Nouă planuri de biserici cu plan central. Proiectate de S. Serlio și incluse în al său *Tratat de arhitectură*, ed. I, 1537. Serlio, arhitectul și pictorul italian (1475–1554), activ în perioada sa mai tîrzie la Fontainebleau în Franța, avea o înclinație pentru manierism. Dar, asemeni clasiciștilor, era pasionat după planuri centrale; în comparație cu proiectele lui Leonardo, Bramante, Michelangelo și Palladio, planurile lui sînt relativ simple, dar și foarte inventive. Aici, pe o singură planșă, el a expus idei pentru biserici bazate pe diverse figuri geometrice: cerc, pentagon, hexagon, octogon, cruce grecească, elipsă etc. Totuși scopul edificiilor lui cu plan central se deosebea de acela ale altor arhitecți: la ei, planul central era expresia metaforicienе și a teologiei, a unei credințe în frumusețea matematică a universului; la manieristul Serlio, a devenit o etalare de idei surprinzătoare, de desen subtil și caligrafie arhitectonică.

Fig. 7 -

Şerban Nichifor: Missa "Actio Gratiarum Oecumenica" (1993)
Schema indică mişcările celor două coruri (α şi β) în spaţiul sacru al catedralei (bisericii), în concordanţă cu concepţia liturgică din perioada paleo-creştină (numită şi epoca ecumenismului patristic).



Ensemble vocal "a cappella"
(13 Soprani, 11 Alti, 11 Tenori, 10 Bassi)

Coro α
(7 S., 6 A., 6 T., 5 B.)

Coro β
(6 S., 5 A., 5 T., 5 B.)

Emplacement des Choeurs α et β
dans une église en forme de croix latine

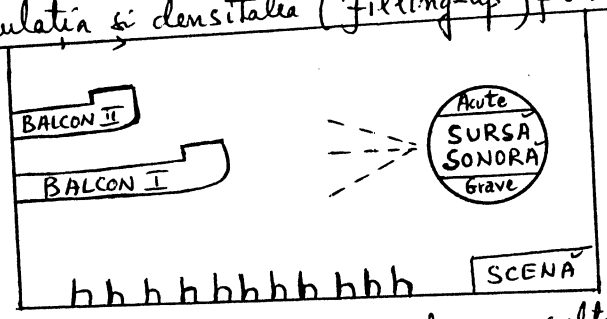
Nota Bene: ↑ = voie(s) d'accès dans l'église, pendant la procession initiale ("Kyrie")-mouvement non-obligatoire(ad libitum):

↓ = voie(s) de sortie de l'église, pendant la procession finale ("Agnus Dei")-mouvement non-obligatoire(ad libitum).

CLXXVIII Reflectarea macro-cosmosului prin proiectiile anamorfotice în spatiul exterior al sunetului (după Henry Brant – "Space as an Essential Aspect of Musical Composition") (α)

Principii generale:

-1.) exploatarea dimensiunii verticale, în conformitate cu legea acustică a profunzimii sonore (frecventele acute în zonele înalte și frecventele grave la bază); aplicații specifice în sălile de concert (sursele/difuzoarele pentru frecvențe acute cît mai aproape de plafon) și în aer liber (sursele acute la 6–12 m. de sol; în cazul în care muzica este amplificată, se recomandă utilizarea difuzoarelor separate pentru fiecare instrument/voce, într-un amplasament panoramic); esențiale sînt circulația și densitatea ("filling-up") fluxului sonor

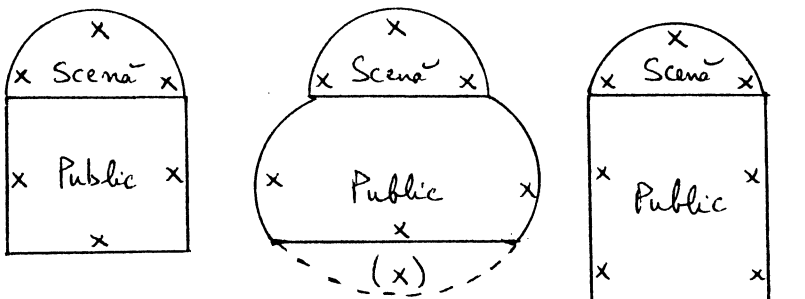


emis deasupra scenei, ce produce ascultătorilor următoarele senzații: imersiune (submersiune) pentru cei așezați în mijlocul planului vertical (la nivelul Balconului I); odihnă deasupra norilor ("resting-on-clouds") pentru cei așezați la nivelul Balconului II); transcendență pentru cei așezați la Parter.

NB – efectele sonore sînt mai impresionante dacă discursul sonor include și vocea umană (solistă sau în ansamblu coral).

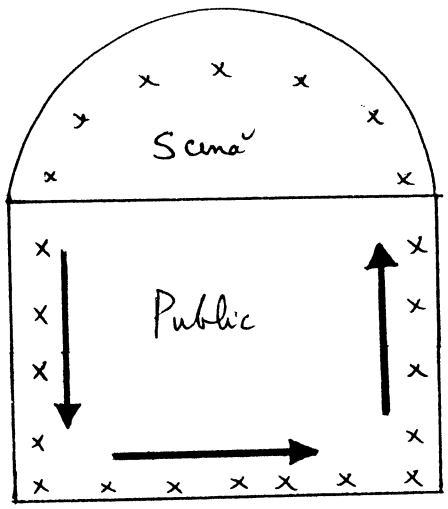
CLXXIX Reflectarea macro-cosmosului - continuare (β)

- 2.) explorarea dimensiunii orizontale, prin distanțarea surselor sonore în amplasamente cît mai largi, tinzînd spre o perspectivă panoramică - circulară, pătrată sau rectangulară (în funcție de forma și de dimensiunile sălii);



Sală pătrată ("square") Sală (quasi-) circulară Sală rectangulară

circulația și densitatea ("filling-up") fluxului sonor

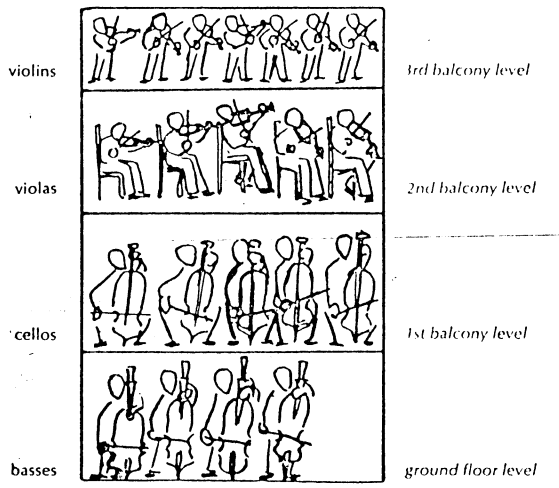


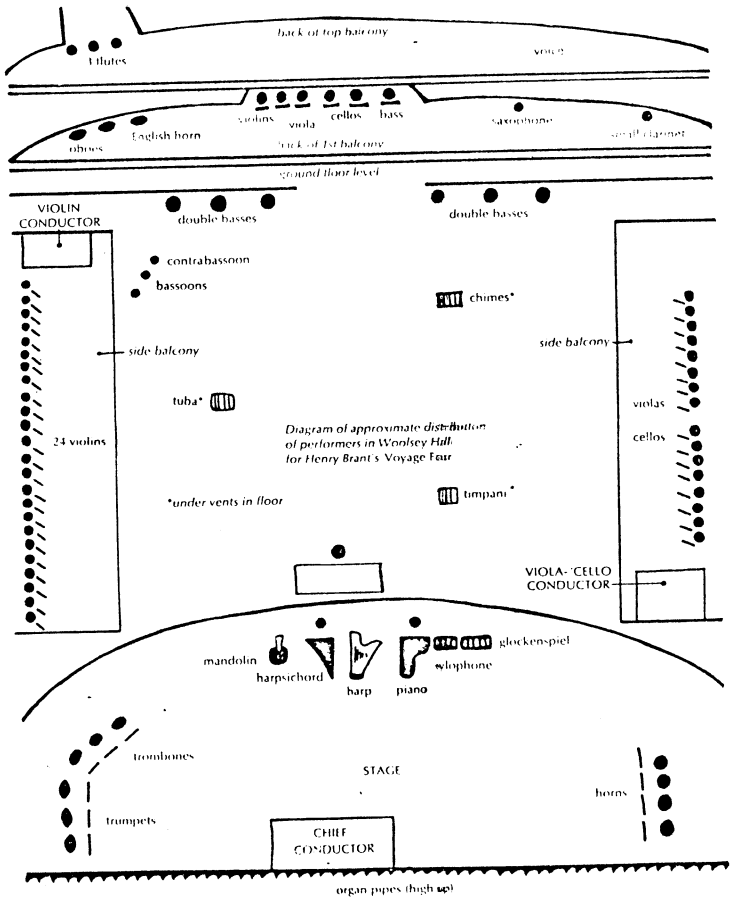
În perspectivă orizontală poate fi potențată și de unul sau mai mulți interpreți mobili.

CLXXX Reflectarea macro-cosmosului - continuare (X)

Soluții ale problemei spațializării în literatura muzicală universală și românească

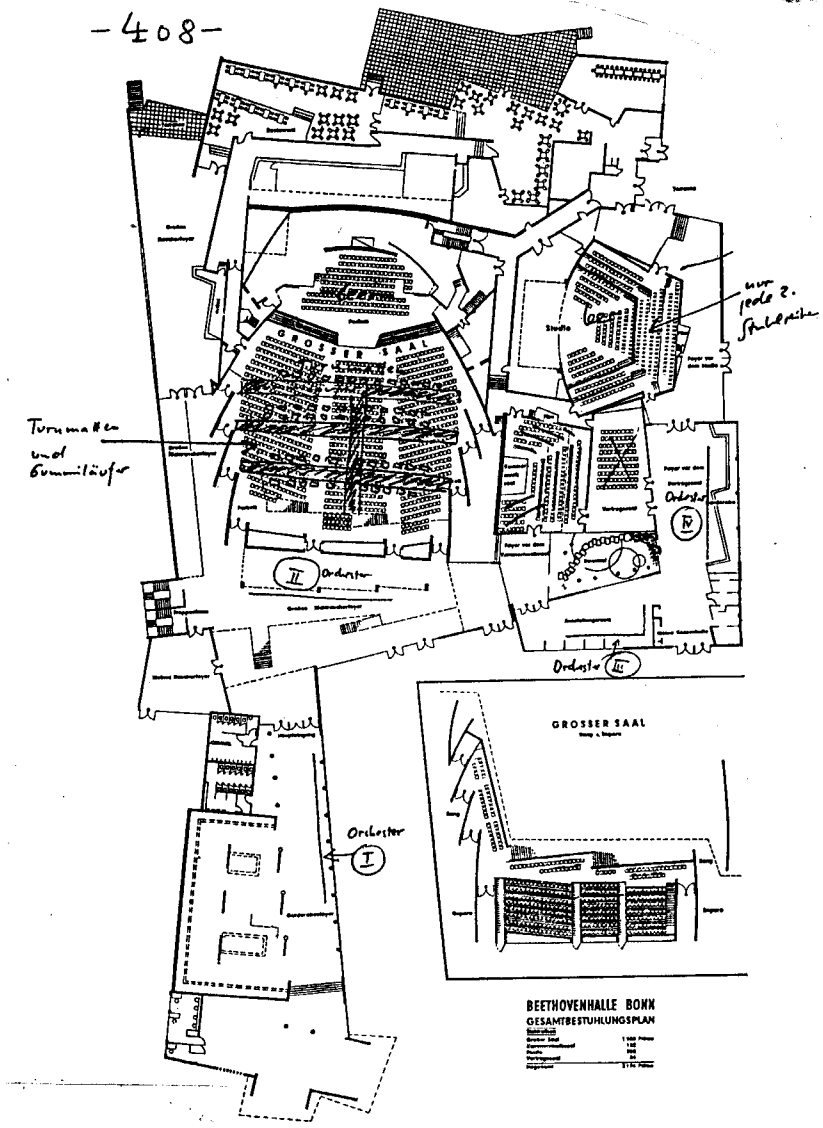
- Giovanni Gabrieli – "Canzoni" pentru 8 și 12 voci;
- W. A. Mozart – "Echo" Serenade pentru 4 grupe orchestrale
  - opera "Don Giovanni" – fragmente pentru trei orchestre simultane;
- H. Berlioz – "Requiem" pentru 700-800 voci, 70 vioni, 25 viole, 30 violoncele, 25 contrabasuri și 4 fanfare;
- Charles Ives – "The Unanswered Question" pentru 2 grupe orchestrale (suflători de lemn și coarde) și un solist izolat (trompeta); lucrarea reflectă o concepție sonoră complexă, evidențiind interdependența factorilor spațiali, contrapunctici și politemporali; "Central Park in the Dark" pt. 2 orchestre;
- Henry Brant – "Grand Universal Circus"; "Voyage Four", "St. Catherine's Wheel", etc.;
- Karlheinz Stockhausen – "Gruppen" pentru 3 orchestre, "Carré" pentru 4 orchestre și 4 coruri, "Spiral", "Hymnen", "Stimmung", etc.
- Iannis Xenakis – "Duel" și "Stratégie" pentru 2 orchestre (muzici "strategice"), "Polytope de Cluny", "La légende d'Eer", etc.;
- Klaus Huber – "Cantiones de circulo gyrante";
- Yoji Yuasa – "A Ritual for Delphi – The Midnight Sun";
- Dinu Petrescu – "Cosmophonia", "Spațiu dozinit", etc.;
- Șerban Nichifor – "Anamorphose", "Dionysies", "Missa Oecumenica", opera "Domnișoara Christina", etc.

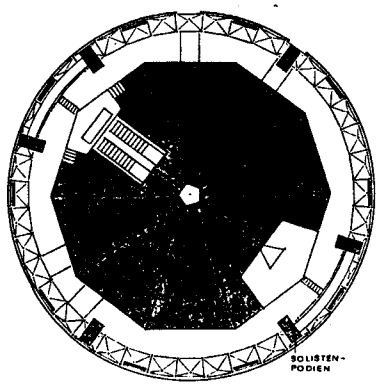


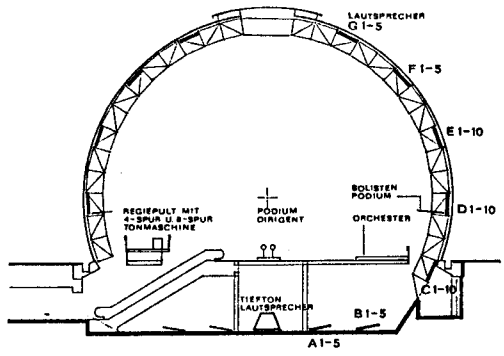


CLXXXI **Politop pentru „Voyage Four" de Henry Brant**
(diagrama amplasării aproximative a interpreților în spațiul de concert "Woolsey Hall")

CLXXXII Spatialisation sonore in creation chez Stockhausen (1)







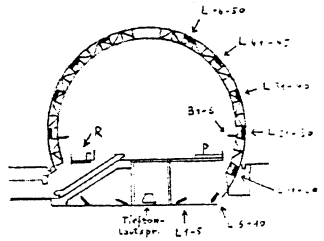
OSAKA
AUDITORIUM
GRUNDRISS, SCHNITT
BIPLING ARCHITEKT P BORNEMANN
ENTWICKELT FÜR DIE MUSIK-KONZEPTION VON K H STOCKHAUSEN

SPIRAL für einen Solisten entstand im September 1968 in Madison, Connecticut, U.S.A.
Die Uraufführung spielte der Oboist Heinz Holliger am 15. Mai 1969 bei der MUZIČKI BIENNALE ZAGREB.

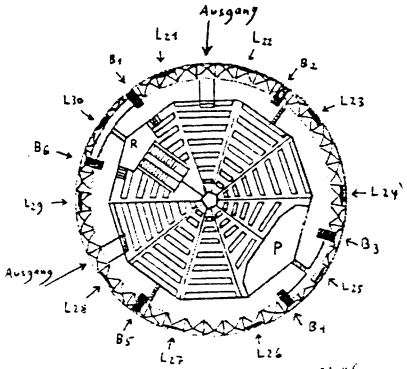
Während der Weltausstellung EXPO 70 in Osaka, Japan, wurden täglich von 15^{30} bis ca. 21^{00} Werke Stockhausens von 20 Musikern im Kugelauditorium des Deutschen Pavillons für über 1 Million Zuhörer live aufgeführt.
Eines dieser Werke war SPIRAL, das mehr als 1300 mal vom 14. März bis zum 14. September 1970 täglich in verschiedenen Versionen gespielt oder gesungen wurde.

Zur Erinnerung an die EXPO 70 sei die Partitur den folgenden Musikern gewidmet:

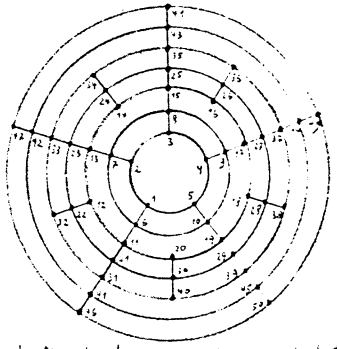
Helga Albrecht	Mezzosopran
Dagmar Apel	Sopran
Gaby Rodens	Sopran
Hans Alderich Billig	Bass
Siegfried Bernhöft	Tenor
Harald Bojé	Elektronium, Klavier
Karl Heinz Böttner	elektrische Gitarre
Christoph Caskel	Schlagzeug
Peter Eötvös	55 Chord, Klavier
Gerard Fremy	Klavier
Johannes Fritsch	elektrische Bratsche
Wolfgang Fromme	Tenor
Rolf Gehlhaar	Tamtam
David Johnson	Flöte mit Synthesizer
Alois Kontarsky	Klavier
Mesias Maiguashca	Klangregie
Michael Ranta	Schlagzeug
Edward Tarr	Trompete
Michael Vetter	elektrische Blockflöte



Osaka-Auditorium QUERSCHNITT

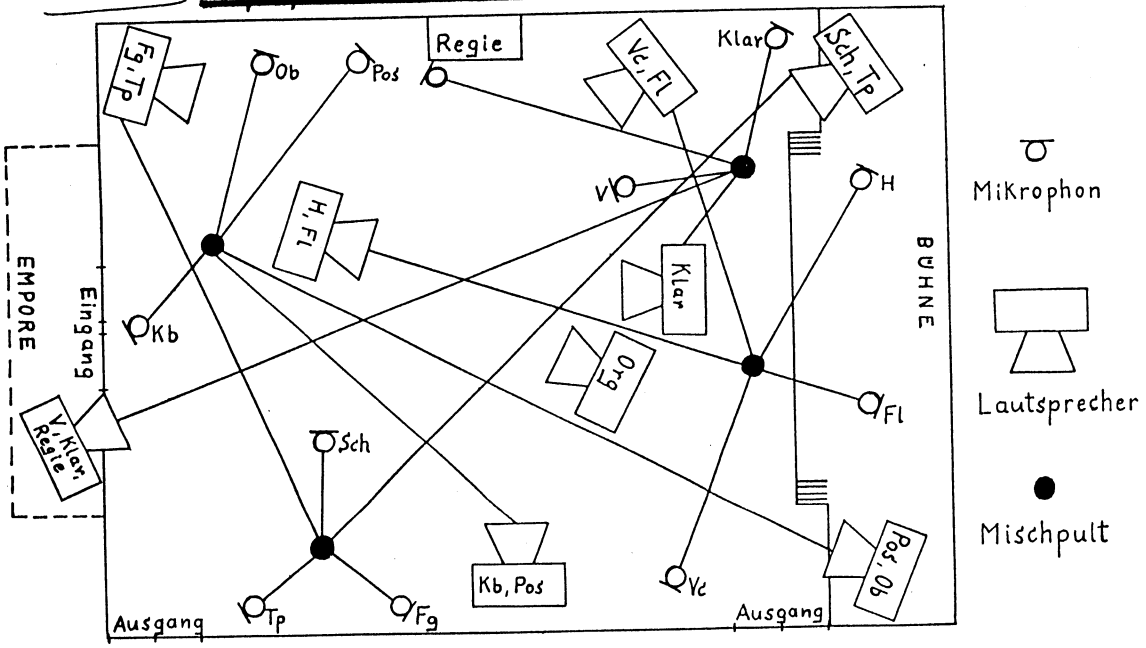


DRAUFSICHT auf die Publikums-Plattform mit den zentral angeordneten Kissenbänken.
L = Lautsprecher, B = Solistenbalkone,
P = Musikerpodium (ca 25 cm hoch),
R = Regiepult; vor dem Regiepult die doppelte Rolltreppe für das hereinkommende Publikum.
(Einlass alle 15 bis 35 Minuten, je nach Werk oder Teil eines Werkes; jede Aufführung wurde im englischen und japanischen angesagt; während einer Aufführung war das Auditorium tagesdunkel und nur indirekte Spot-Lampen waren auf die Solisten gerichtet.)

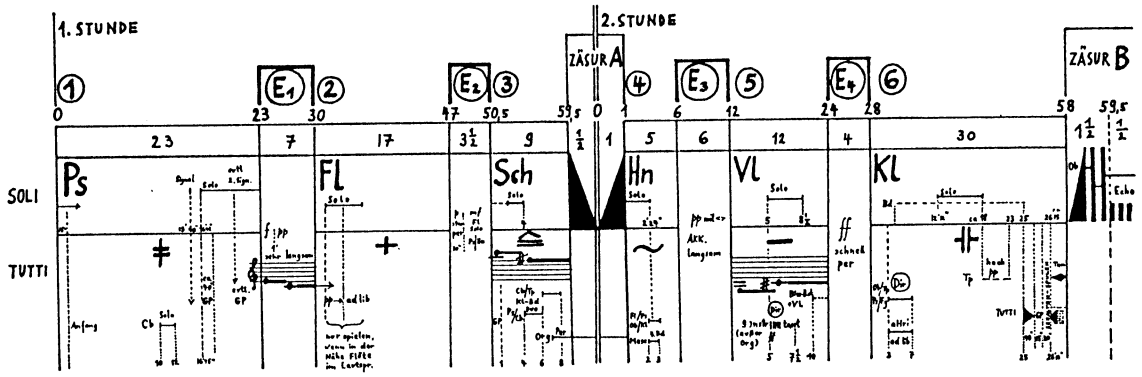

Lautsprecher L1-5 tiefster Kreis unterhalb des Publikums.
L46-50 höchster Kreis im Zenit der Kuppel.
Das Regiepult befand sich bei L 30 oberhalb der Rolltreppe.

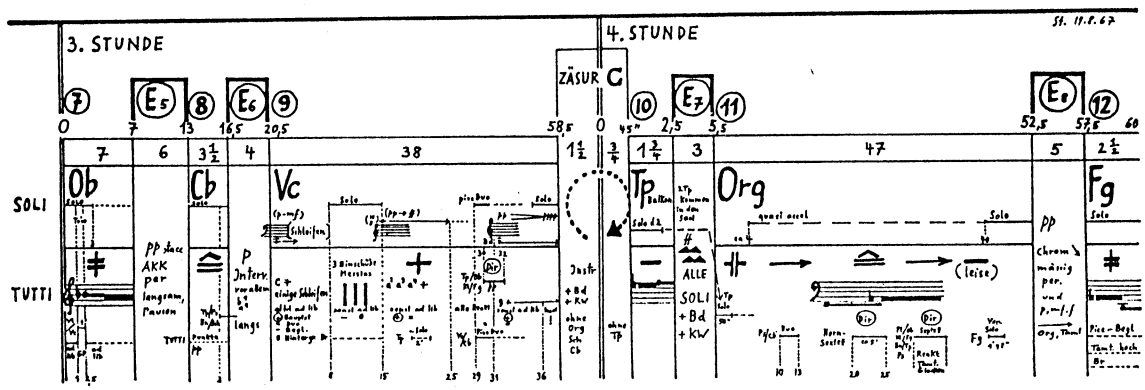
CLXXXIII Spatialisation sonore in creation
Im Stockhausen (2)

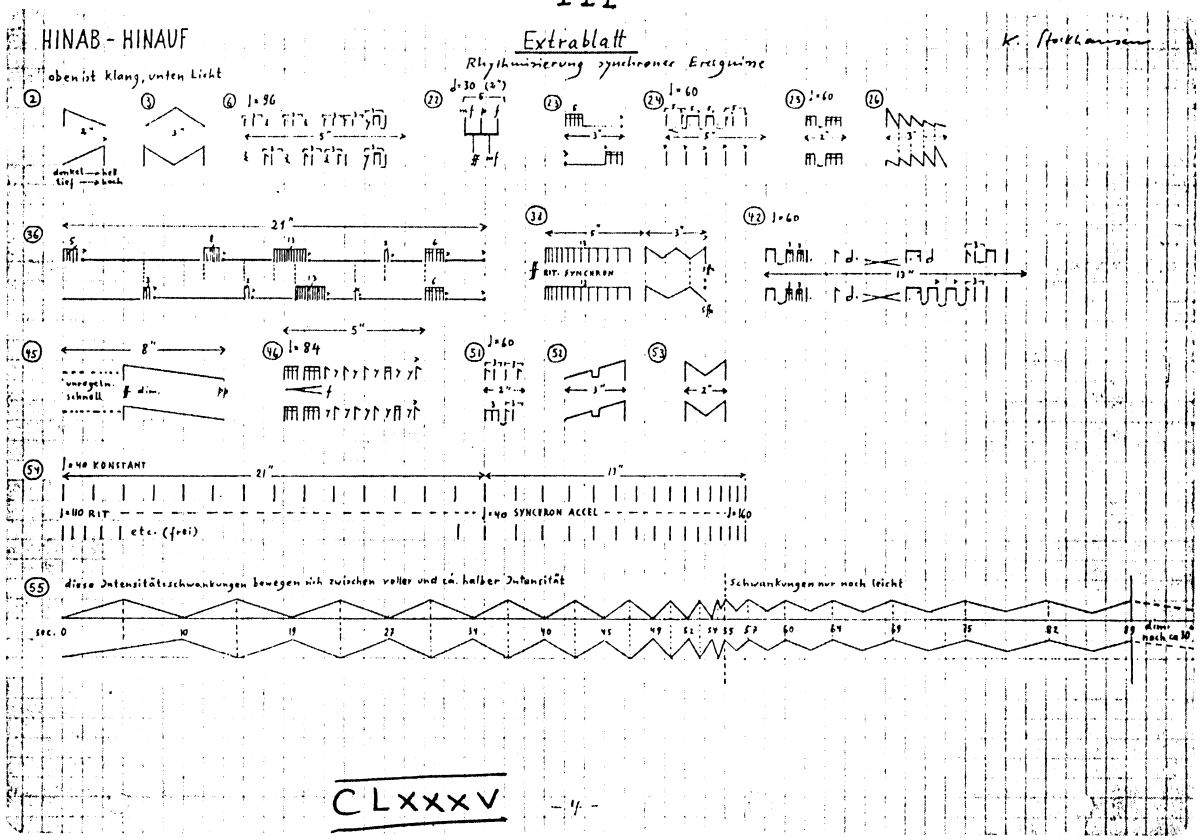
CLXXXIV Spațializări sonore în creația lui Stockhausen (3)



Fl	Flöte	Fg	Fagott	Pos	Posaune	Kb	Kontrabaß
Ob	Oboe	H	Horn	V	Violine	Sch	Schlagzeug
Klar	Klarinette	Tp	Trompete	Vc	Violoncello	Org	Hammond-Orgel

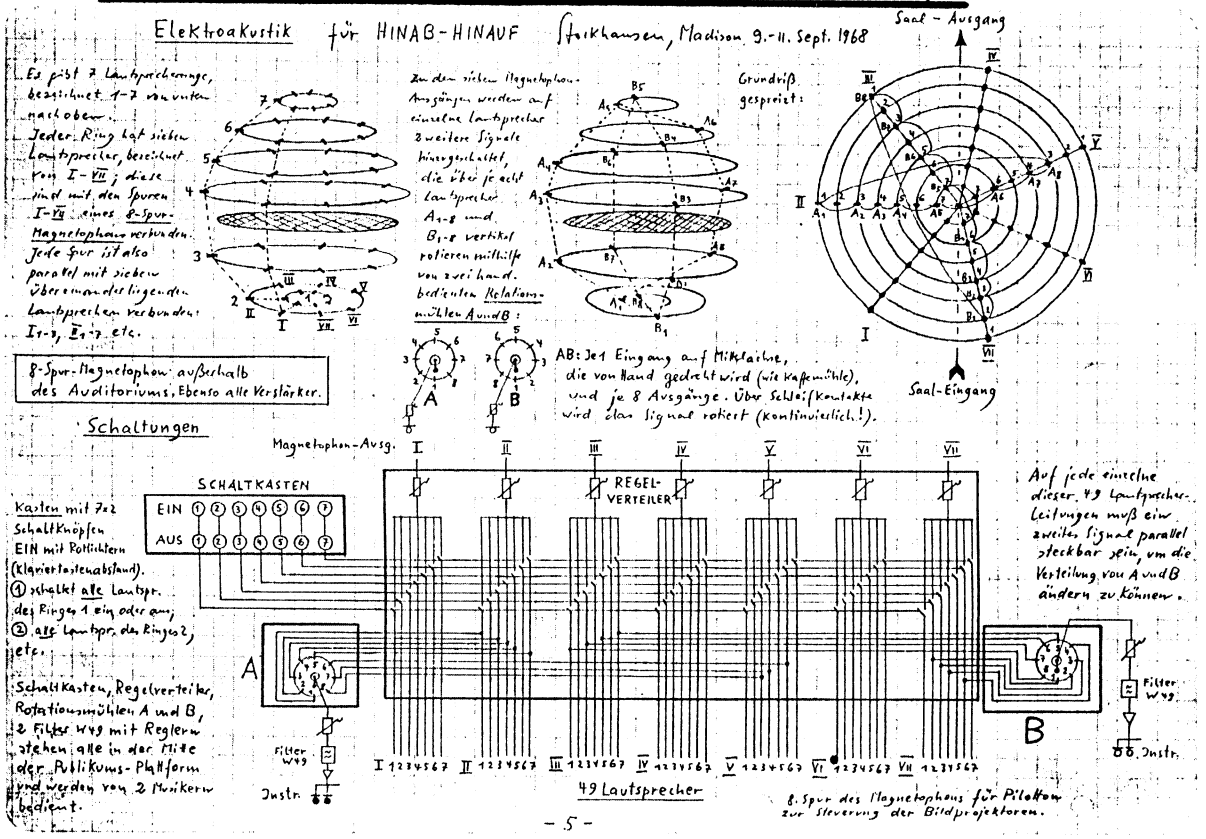






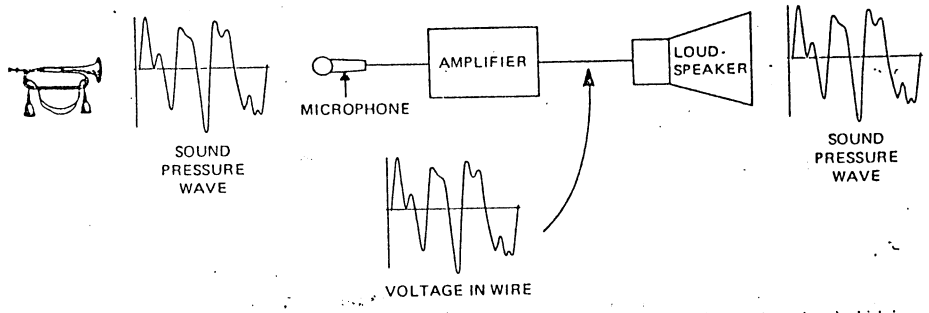
CLXXXV -4-

Spatializzazione sonore in creatia lui Stockhausen (4)

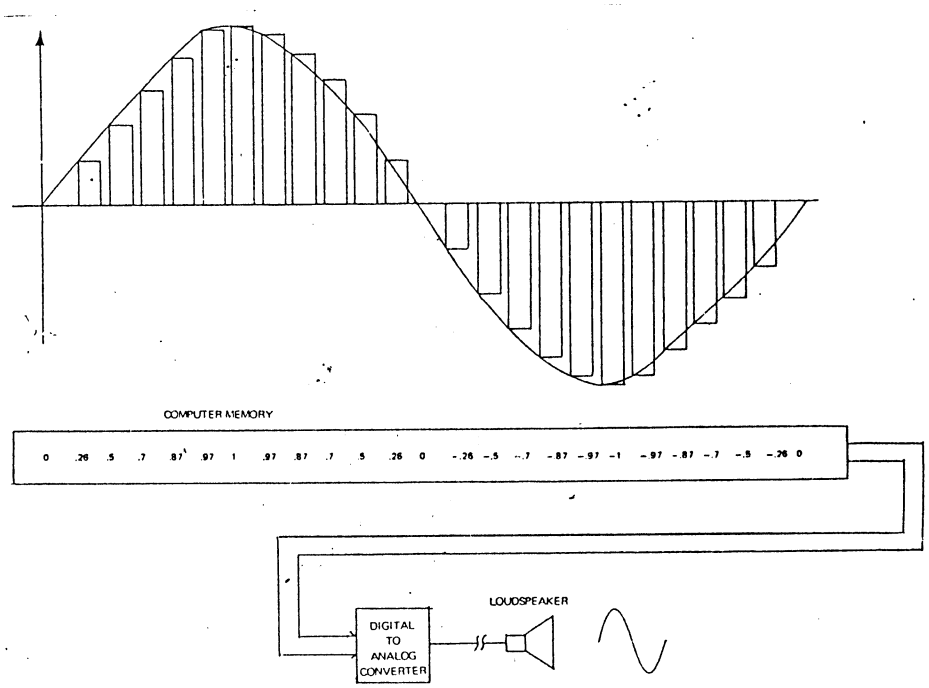


CLXXXVI Anamorfotica procesării analog / digitale a sunetului în muzica electro-acustică

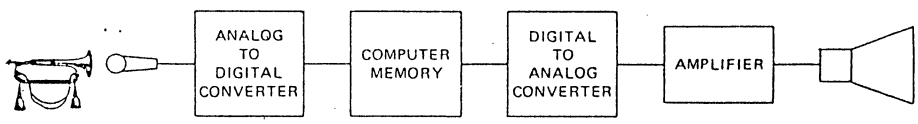
(după James A. Moorer - "How Does a Computer Make Music" în "Computer Music Journal", Box E, Menlo Park, Vol. II Number 1")



When a microphone picks up sound waves, the microphone produces an electronic signal (a changing voltage) which is proportional to the air pressure wave (sound wave). This changing voltage (electronic signal) may be heard as sound when played through a loudspeaker.

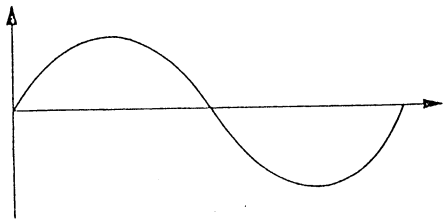


An analog waveform is measured ("sampled") many times to produce a series of numbers. The numbers are stored in computer memory and can then be manipulated by the computer.

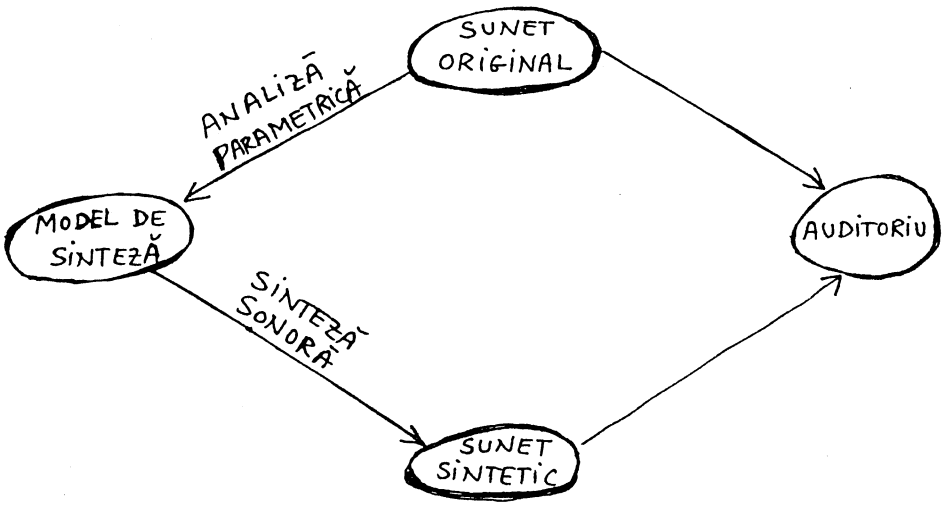


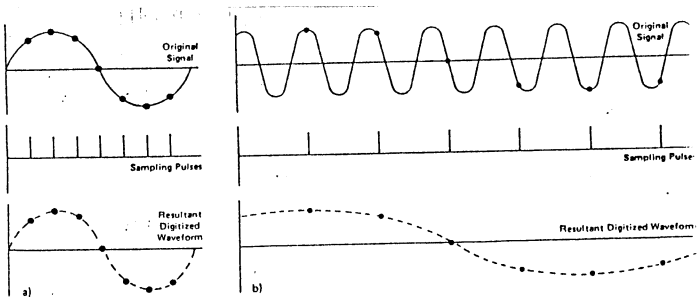
An "analog-to-digital" converter changes a sound into a stream of numbers which can be stored inside a computer. The "digital-to-analog" converter does exactly the opposite, converting numbers into an electronic signal suitable for producing sound via an amplifier and speaker.

CLXXXVII Anamorfozarea unui sunet original după un model de sinteză implementat în programul computerului



The sinusoid is the simplest waveform which exists, and can be used as the basis for forming more complex waveshapes. The form of the sinusoid shown here is a "sine wave."

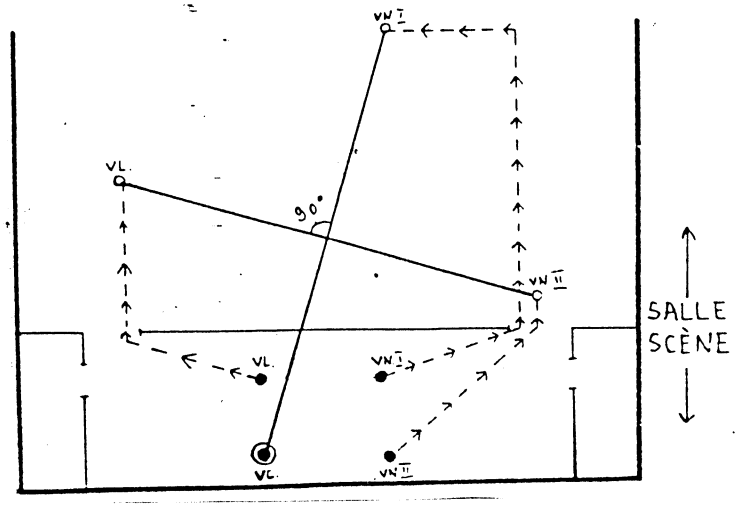




Sampling Frequency: a) At least 2 samples per cycle are needed to accurately digitize a signal. b) If less than two samples are taken per cycle, then the digitized signal has a "wrong" frequency. This is known as "foldover." In a) and b), the top graph shows the waveform being digitized, along with the points wl cre the samples are taken (large dots); the middle graph shows the times when samples are taken (one sample at every vertical line); and the bottom graph shows the waveform as reconstructed (dashes) from the sampled points (large dots).

Fig. 5 - Spațializări sonore în propria creație ("Anamorphose", "Dionysies I") -α

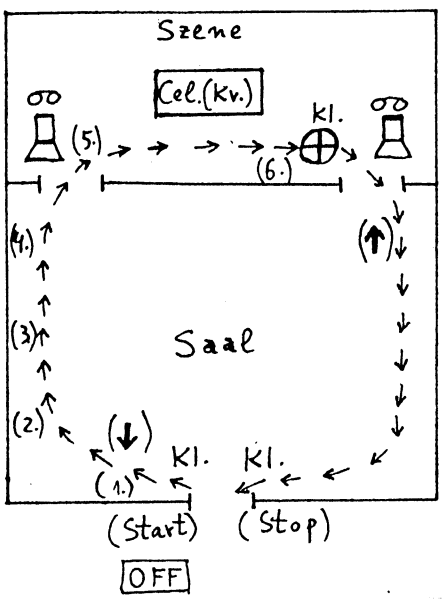
- quitter la scène et s'en aller, si c'est possible, dans la salle vers un amplassement quatrophonique:



Şerban Nichifor: "ANAMORPHOSE" pentru cvartet de coarde (1976), lucrare distinsă cu Premiul I al Fundației Gaudeamus din Olanda. Schema ilustrează modul în care se operează schimbarea progresivă a perspectivei sonore stereofonice într-una quadrofonică. Această anamorfoză spațială (politopică) apare în finalul lucrării, ca o consecință a proceselor anamorfotice micro-structurale ce determină discursul muzical.

Topik der sonorischen Quellen

(Das Zeichen ⬇ zeigt den Entritt in die Szene, und das Zeichen ⬆, das Austritt aus der Szene.)



(1.) .... (6.) = Seiten 1... 6
"Perpetuum Mobile"

Şerban Nichifor: "DIONYSIES I" (Perpetuum Mobile) pentru clarinet în mi b. Schema indică traseul interpretului, ce determină schimbarea permanentă a perspectivelor sonore.

Fig. 6 – Spațializări sonore în propria creație – β

(dialectica sacrului în opera "Domnișoara Christina", după Mircea Eliade – lucrare concepută într-un sistem anamorfotic "multi-media", ce include sunetul "acustic" și "electro-acustic" într-un raport hierofanic cu imaginea "reală" și "holografică")

Opera "Domnișoara Christina" (1980–82)

Procesul anamorfotic al reflectării holografice

(după rev. "Prisma" – R.F.G., Nr. 10/1984)

CXC Imagini literare ale stării de contemplație ca transcendere a spațiului extern ("Cento Mysticus" - 1)

"Întru început Tu, Doamne, pămîntul l-ai
întemeiat și cerurile sînt lucrul mîinilor tale"
(Evrei I, 10)

"... avem zidire de la Dumnezeu,
casă nefăcută de mînă, veșnică,
în ceruri..."
(II Corinteni V, 1)

"...iar dinaintea feței Lui pămîntul și
cerul au fugit și loc nu s-a mai găsit
pentru ele..."
(Apocalipsa XX, 11)

"Și am văzut cer nou și pămînt nou..."
(Apocalipsa XXI, 1)

"Cele ce ochiul n-a văzut și urechea n-a
auzit, și la inima omului nu s-au suit, pe
acestea le-a gătit Dumnezeu celor ce-L
iubesc pe El"
(1 Corinteni II,9 - cf. Is. LXIV, 3)

"Iisus i-a zis: Eu sunt Calea,
Adevărul și Viața. Nimeni nu vine
la Tatăl Meu decît prin Mine."
(Ioan XIV, 6)

"Așa să lumineze lumina voastră
înaintea oamenilor..."
(Predica de pe Munte - Matei V,16)

"Obligă-ți mintea să coboare în
inima ta, odată cu aerul pe care-l
respiri... Cînt va fi acolo, vei
cunoaște fericirea."
Nichifor Isihastul (sec. XIII),
"Despre paza inimii"

/.

CXCI Imagini literare ale stării de contemplație, ca transcendere a spațiului extern ("Cento Mysticus" - 2)

"Și dacă tu ajungi, după ce ți-ai părăsit corpul,
în liberul eter,
Tu vei fi un zeu nemuritor, incoruptibil
și pentru totdeauna eliberat de moarte."

"Versuri de aur" atribuite lui Pitagora (cca 570 - ? î.Hr.)

"Te-am căutat și ceea ce am crezut am dorit să văd
cu ochii minții."

Fer. Augustin (354-430)

"Viața trecătoare nu este decît noviciatul eternității..."

Fer. Augustin (354-430), "Cetatea lui Dumnezeu" (I,29)

"Noi înșine, prin etalarea naturii noastre
prezente, merităm să fim numiți un joc al lui
Dumnezeu."

Sf. Maxim Mărturisitorul (580-662)

"Isihastul este cel care aspiră să circumscrie Imaterialul
înlăuntrul trupului."

Ioan Scărarul (cca 580-650), "Scara Raiului"

"Numai în inima ta trebuie să cauți Trezirea și Omnisciența.
De ce asta ? Pentru că inima, de felul ei curată, este absolut pură."

"Mahāvairocana-sūtra" (text sacsru al buddhismului eesoteric japonez
"Shingon", formulat de Kukai la începutul sec. IX)

"În corpul vizionarului se înalță muntele Meru, înconjurat
de cele 7 continente; acolo dunt oceanele și fluviile,
munții și cîmpiile, lanurile și paznicii lor... Acolo sunt
stelele și soarele și luna, acolo sălășluiesc cele 2 puteri
cosmice, cea care distruge și cea care creează, și toate
elementele, Eterul, Aerul și Focul, Pămîntul și Apa,
Natura întreagă...

"Shiva-Samhitā" (text sacru "tantra", sec. X)

./.

CXCII Imagini literare ale stării de contemplație, ca transcendere a spațiului extern ("Cento Mysticus" - 3)

"Dobîndește cunoștințe despre tine însuți și-l vei cunoaște astfel pe Autorul tău."

Avicenna (980-1037)

"Sînt un yoghin care cîntă de bucurie
Și nu dorește o bucurie mai mare ca aceasta..."

Milarepa (1040-1123), "Cele O Sută de Mii de Cînturi"

"În simpla nuditate care învăluie toate lucrurile, contemplativul se simte identic cu această lumină grație căreia el vede..."

Jan Van Ruysbroeck (1293-1381), "Podoaba nunții spirituale"

"Lasă această voce eternă să strige în tine, în voia ei, și fii deșertul propriei tale ființe și al tuturor lucrurilor."

Meister Eckhart (cca 1260-1327)

"Înțelegerea umană nu poate percepe spiritualul, și cu atît mai puțin divinul - doar dacă Dumnezeu îl luminează... Această iluminație înseamnă deschiderea sinceră a sufletului în intimitatea sa."

Emmanuel Swedenborg (1688-1772), "Misterele cerești"

"Nu există decît un Dumnezeu, dar numele lui sunt nenumărate, la fel ca și formele sub care El poate fi înfățișat."

Rāmakrishna (1836-1886)

1/.

CXCIII Imagini literare ale stării de contemplație, ca transcendere a spațiului extern

("Cento Mysticus"-4)

"Este de ajuns să iubești ceva cu pasiune - muzica, soarele, sau un prunc - pentru a auzi chemarea divină, pentru ca harul să se coboare asupra ta."

Hāmakrishna (cca 1836-1886)

"Creștinismul nu este doar regulă de viață, ci principalul motor al omenirii."

V.S.Soloviev (1853-1900), "Sensul iubirii"

"Întreaga istorie a omenirii de după Hristos, cu dialectica sa ciobită și stranie, este în primul rînd istorie creștină, legată de Biserica lui Hristos, ca și de finalitatea sa internă."

Serghei Bulgakov (1871-1944)

"Noi toți, cîtă vreme trăim, pîndim această <<oglindă uzată>> în care defilează figurile unui mister obscur, încercînd să surprindem Adevărul invizibil."

Carl Gustav Jung (1875-1961)

"Lucrul cel mai important nu este ceea ce se întîmplă după moarte, ci eliberarea conștiinței, care înseamnă nemurirea."

Krishnamurti (1895-1986)

"Pe măsură ce ciclul cosmic devenea mai amplu, ideea perfecțiunii începuturilor tindea să implice această idee complementară: pentru ca geneza unui nou început să fie posibilă, este necesar ca rămășițele și ruinele ciclului vechi să fie complet nimicite."

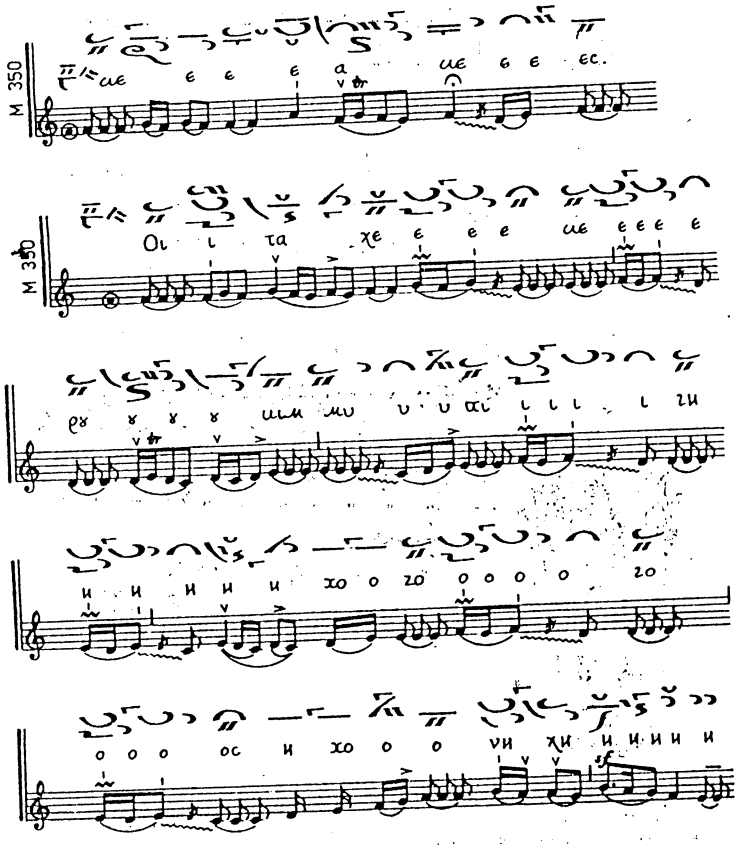
Mircea Eliade (1907-1986), "Myth and Relity"

CXCIV Imagini sonore ale stării de contemplație

("Fragmentarium"-1)

69 OI TA XEPOYBIM
CARII PRE HERUVIMI

Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU
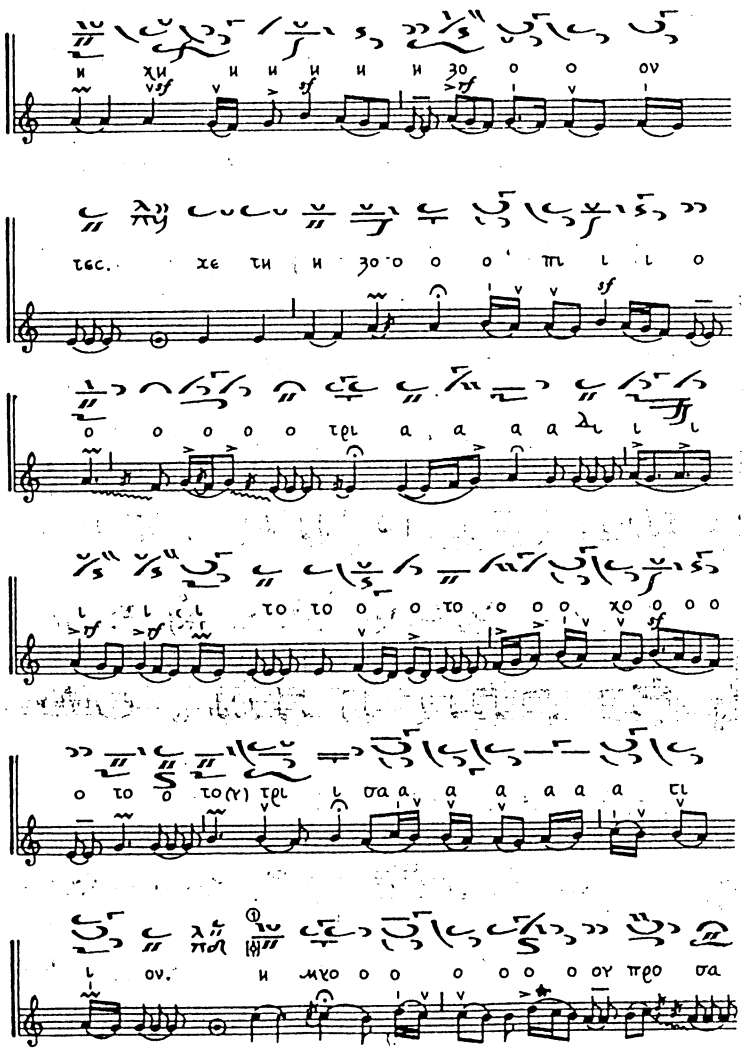


/.

CXCV Imagini sonore ale stării de contemplație

("Fragmentarium"-2)

"Catii pre Heruvimi" de Evstatie Protopsaltul

(continuare)
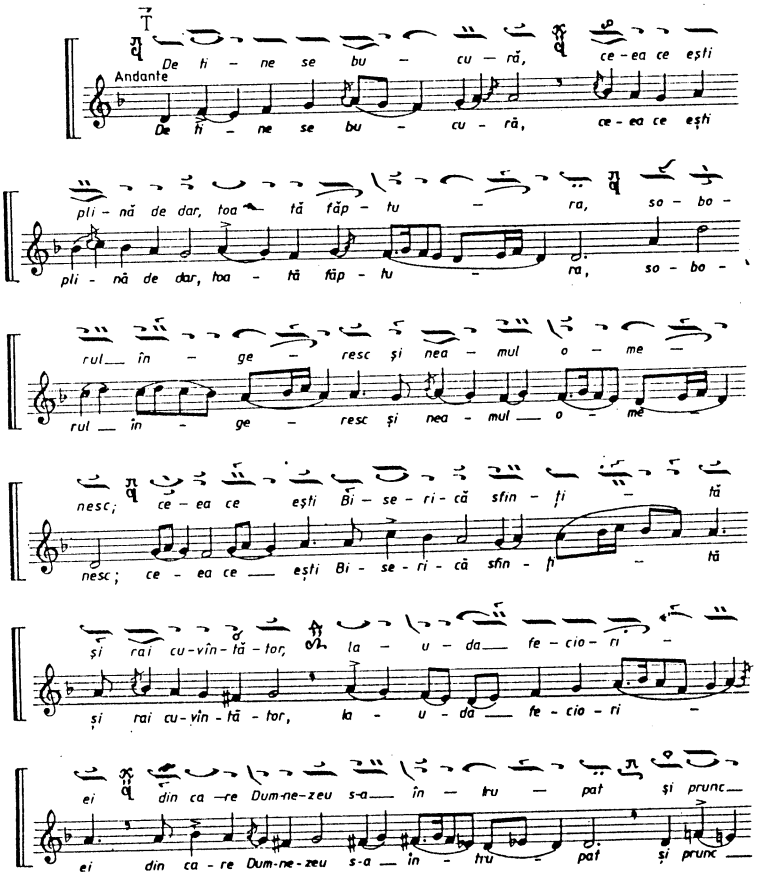


CXCVI | Imagini sonore ale stării de contemplație

("Fragmentarium"-3)

DE TINE SE BUCURĂ

glasul V

de N. Moldoveanu.
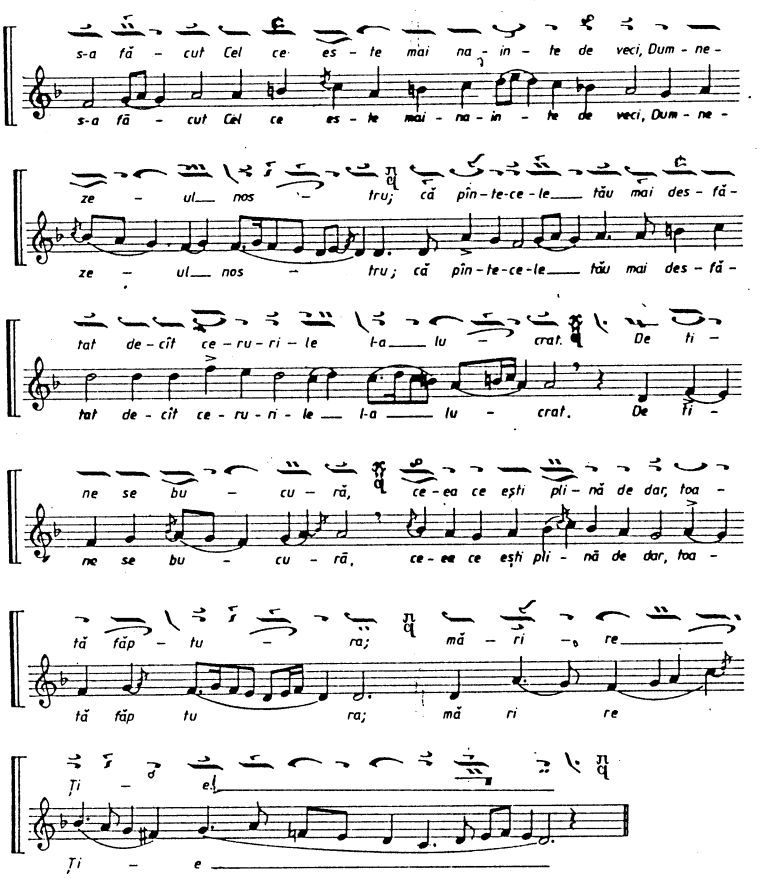


CXCVII | Imagini sonore ale stării de contemplație

("Fragmentarium" - 4)
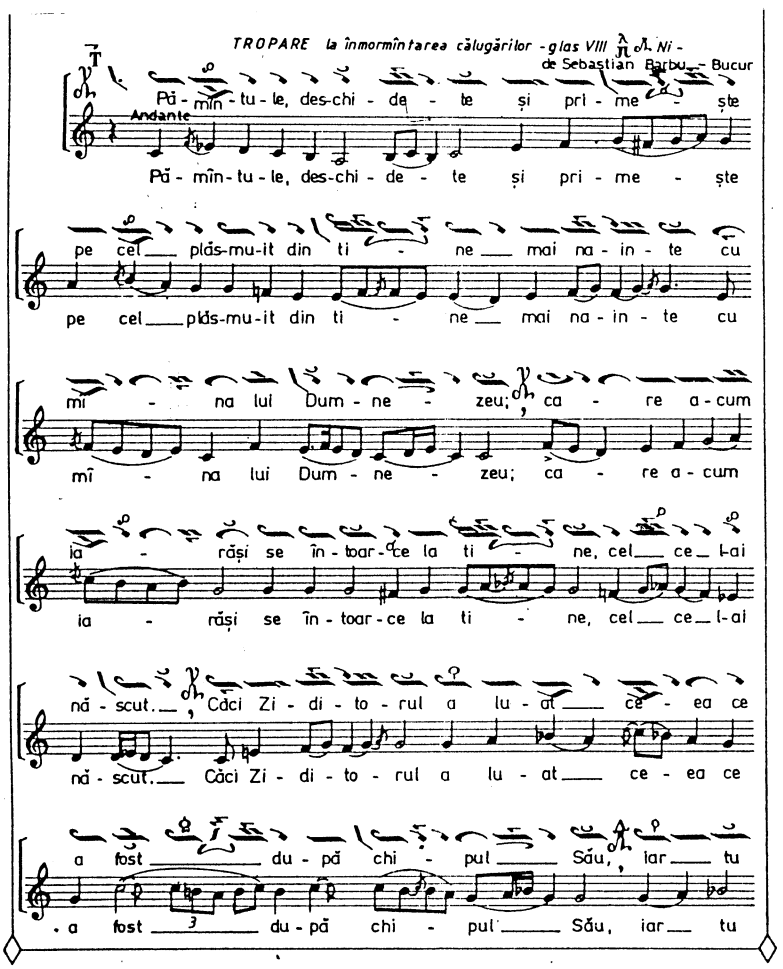
"De Tine se bucură" de Nicu Moldoveanu

(continuare)



CXCVIII Imagini sonore ale stării de contemplație

("Fragmentarium"-5)
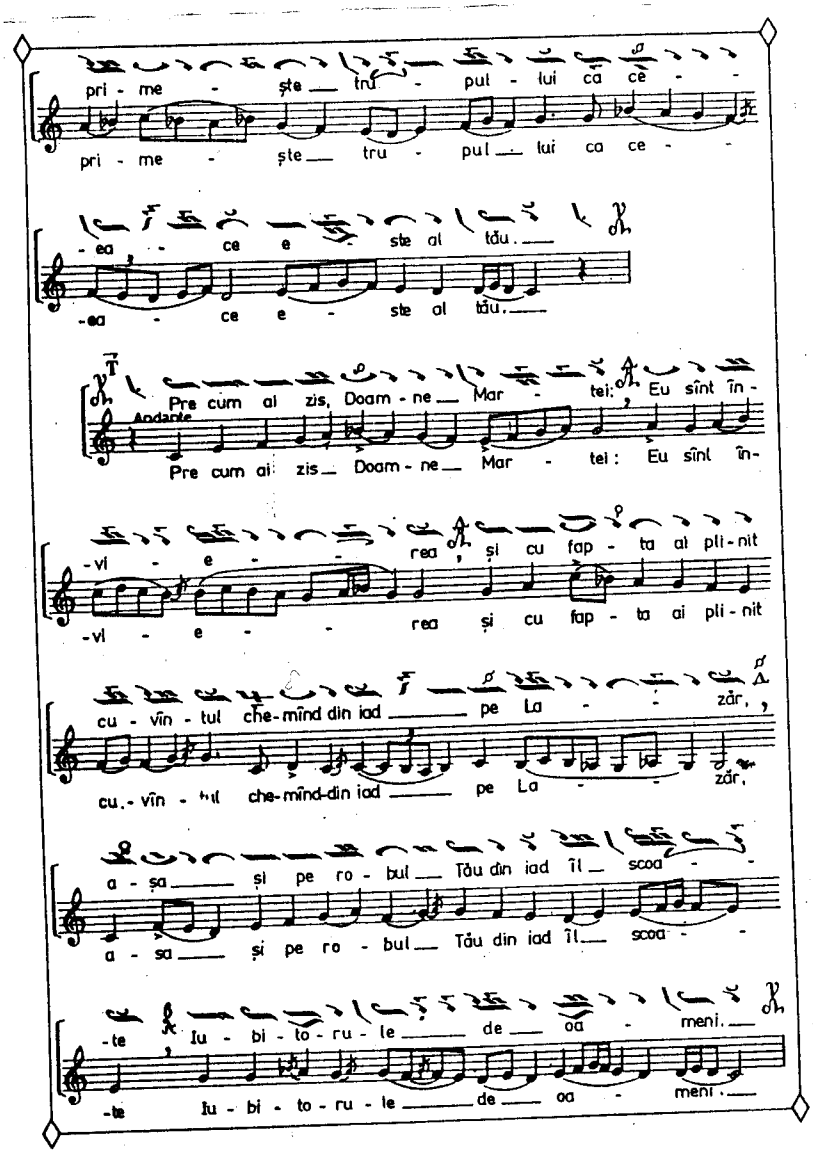


CXCIX Imagini sonore ale stării de contemplație

("Fragmentarium"-6)

"Tropare" de Sebastian Barbu-Bucur

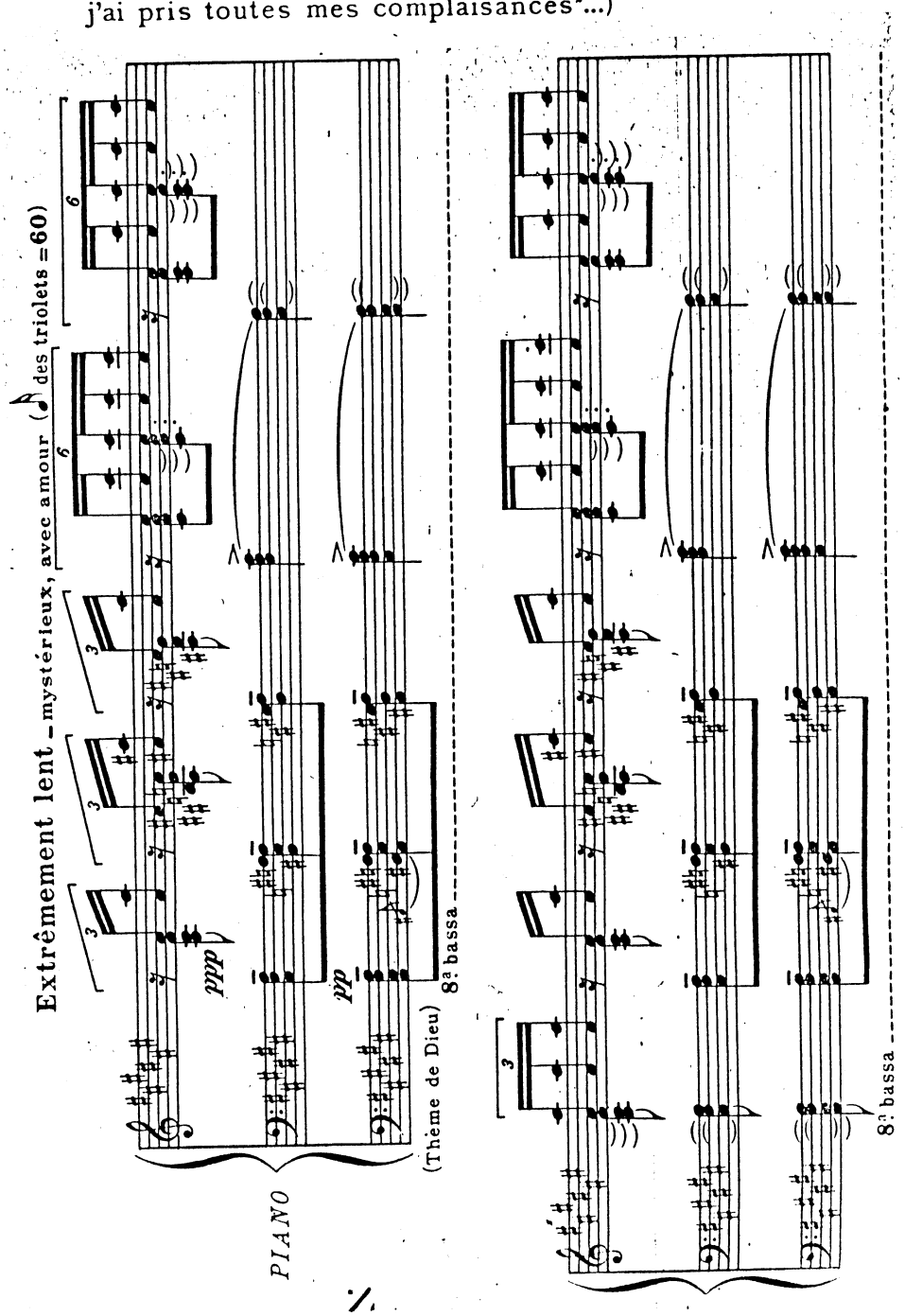
(continuare)



CC | Imagini sonore ale stării de contemplație
("Fragmentarium" - 7)
"Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus"
de Olivier Messiaen

I. Regard du Père

(Et Dieu dit: "Celui-ci est mon Fils bien-aimé en qui j'ai pris toutes mes complaisances"...)

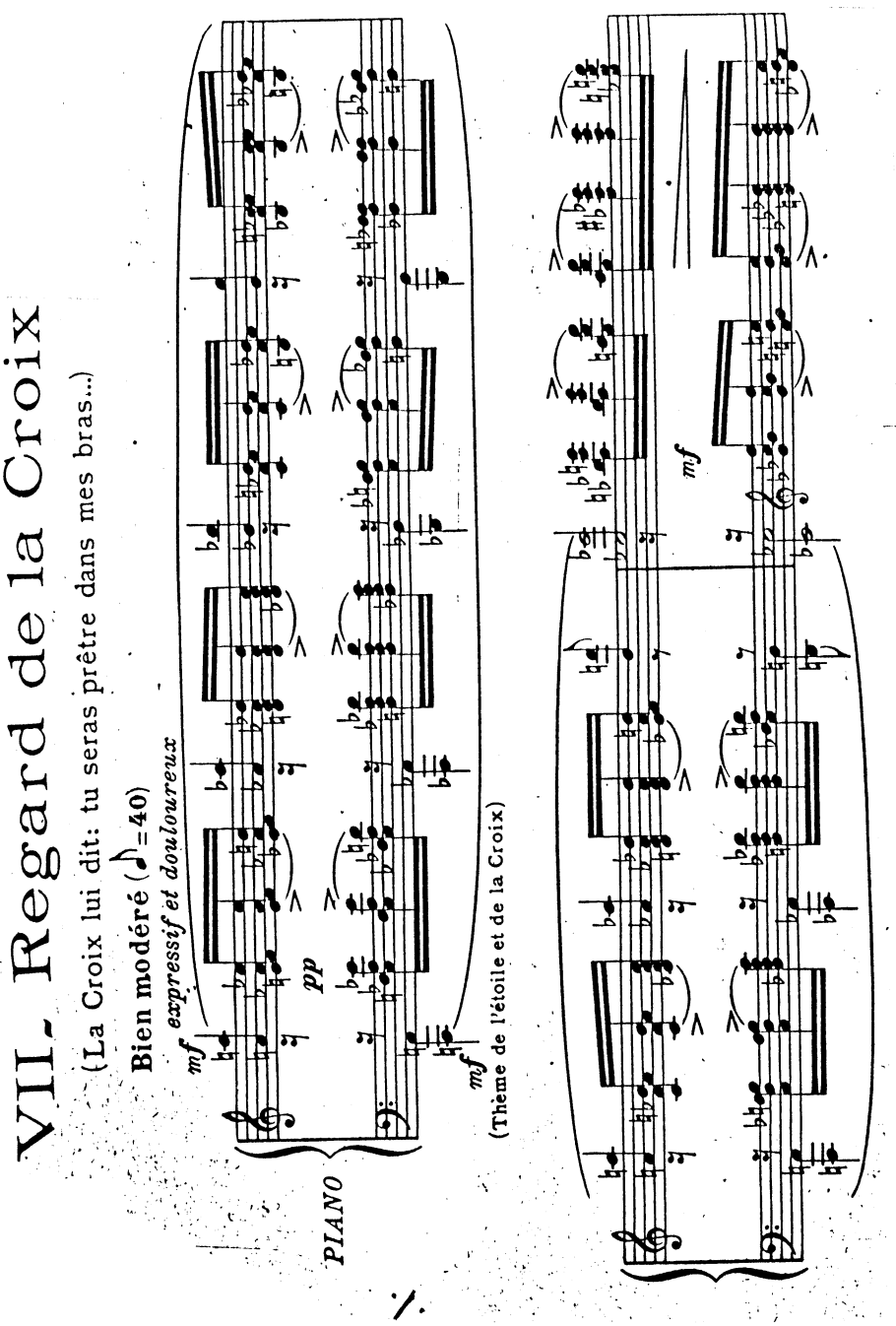


CC1 Imagini sonore ale stării de contemplație

("Fragmentarium" - 8)

"Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus"

de Olivier Messiaen (continuare)

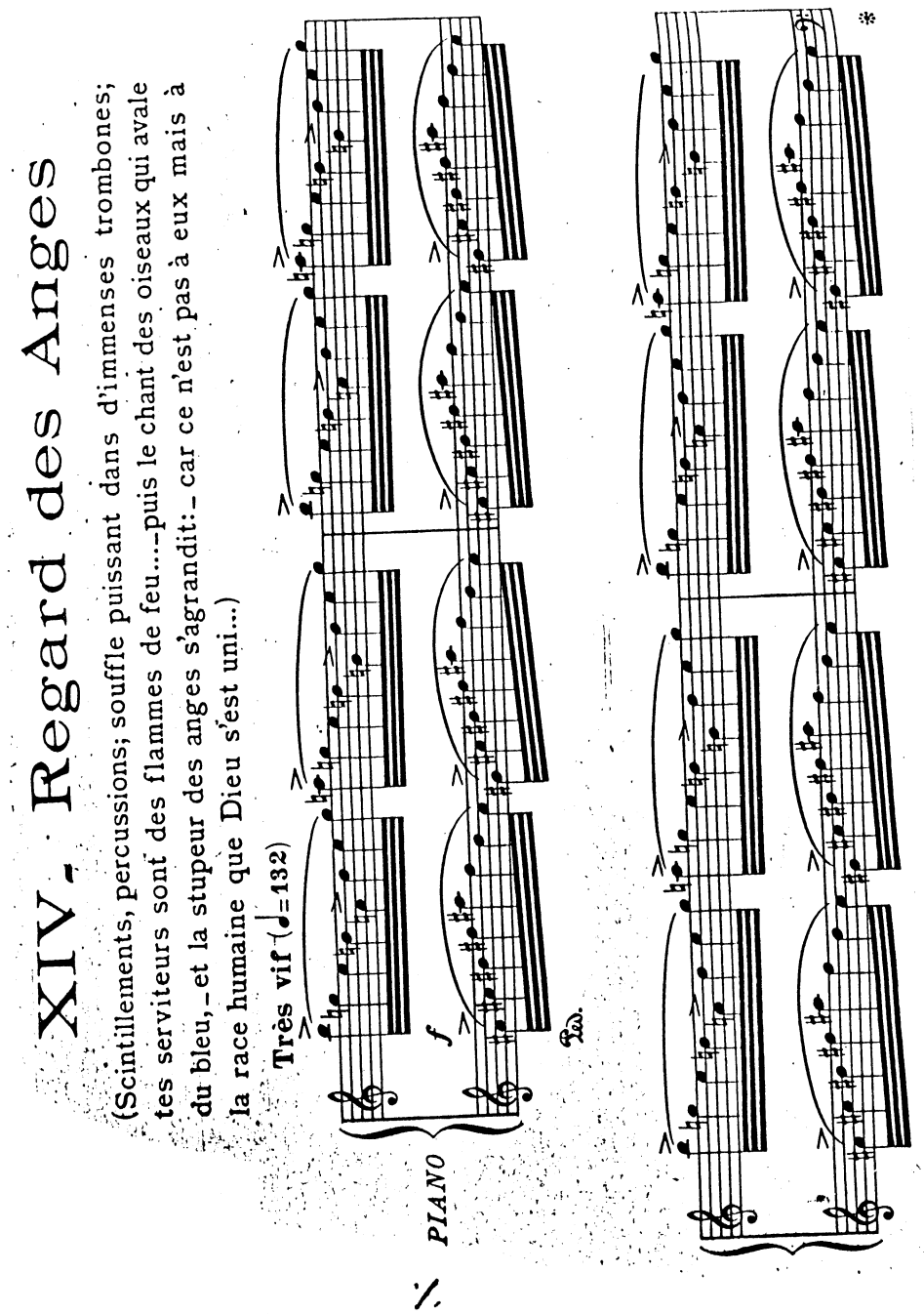


CC11 Imagini sonore ale stării de contemplație

("Fragmentarium"-9)

"Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus"

de Olivier Messiaen (continuare)

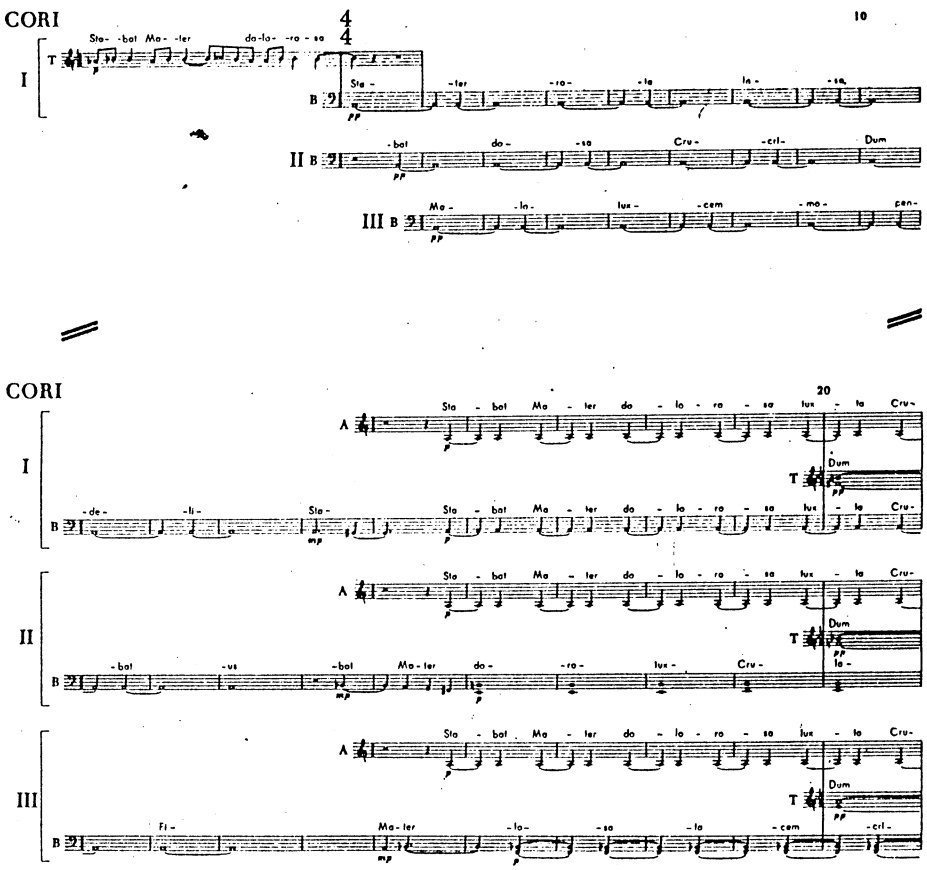


CC III Imagini sonore ale stării de contemplație

("Fragmentarium"-10)

STABAT MATER

KRZYSZTOF PENDERECKI (1962)

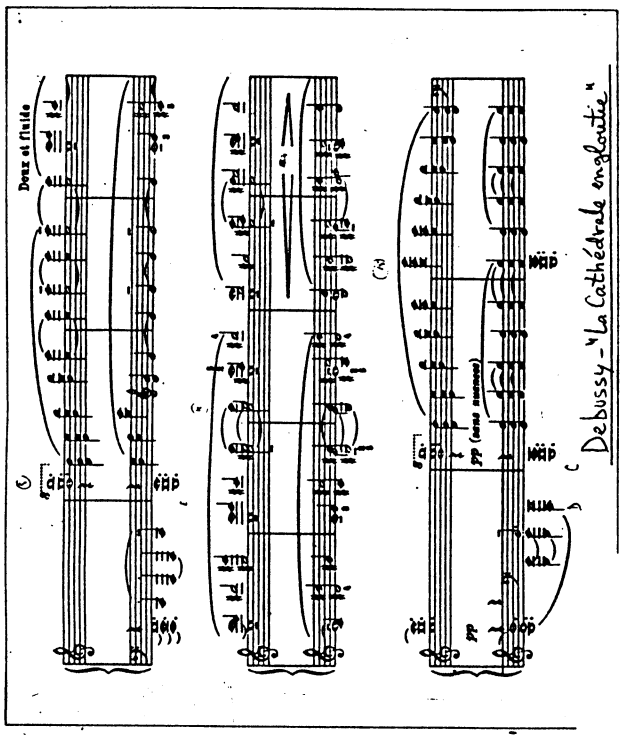


Copyright 1963 by PWP – Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, Warszawa, Poland.
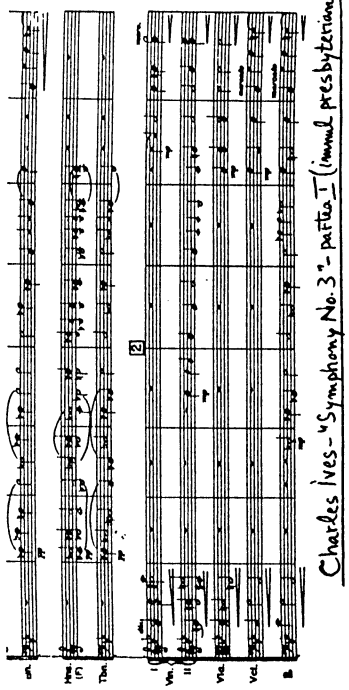
Printed in Poland. Copyright assigned to SESAC, Inc., N. Y.

CCIV Imagini sonore ale stării de contemplație

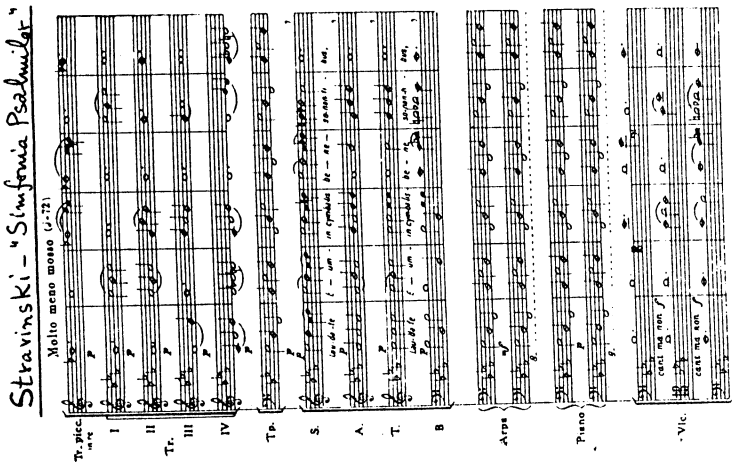
("Fragmentarium" - 11)



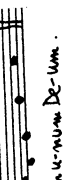
Debussy - "La Cathédrale engloutie"



Charles Ives - "Symphony No. 3" - partea I (inval presbyterian "Azman")



Stravinski - "Simfonia Psalmilor"



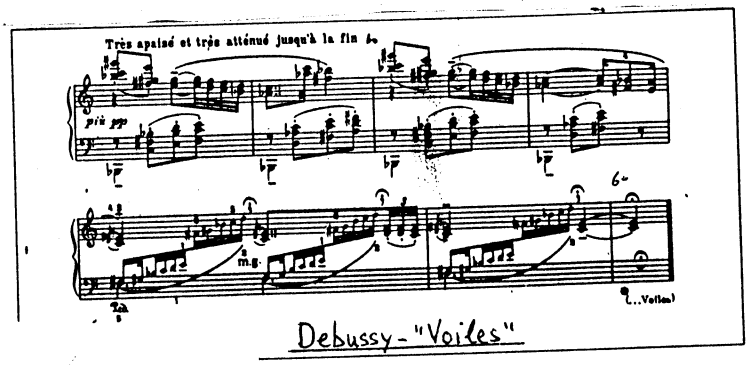
Arhetip: "Crudo din "Pidmatirum Missa"

Cre-do in u-num De-um.

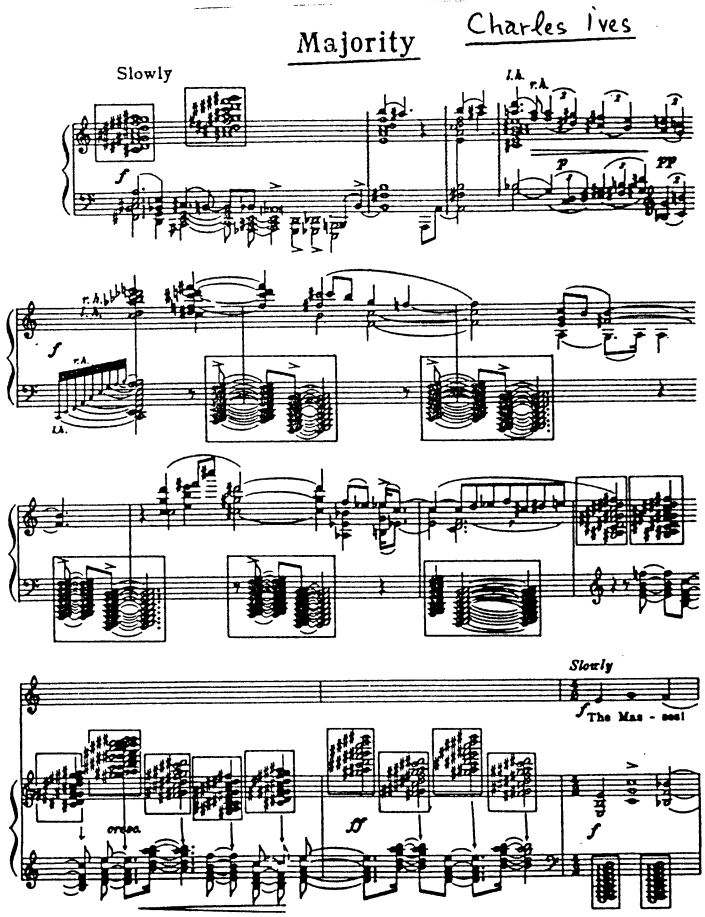
./.

CCV Imagini sonore ale stării de contemplație

("Fragmentarium" - 12)



Debussy - "Voiles"



./.

Durée: ca 25'50"

Şerban Nichifor
(1993)

M I S S A

[Actio Gratiarum Oecumenica]

pour

ensemble vocal"a capella"(8 voix)

- Kyrie
- Gloria
- Credo (ad libitum)
- Sanctus
- Agnus Dei

NB - Cette partition peut être utilisée tel quel par les interprètes.

M I S S A

[Actio Gratiarum Oecumenica]

pour ensemble vocal a capella
(8 voix)

- 1.) KYRIE (ΕΚΤΕΝΙΑ) - Processio (Λιτανεια) - ca 3';
- 2.) GLORIA (ΔΟΞΟΛΟΓΙΑ) - Antiphonia (Αντιφωνία) - ca 5'10";
- 3.) CREDO (ΠΙΣΤΕΥΩ) - Hymnus (Υμνος) ad libitum - ca 8';
- 4.) SANCTUS (ΤΡΙΣΑΓΙΟΝ) - Antiphonia (Αντιφωνία) - ca 4'10";
- 5.) AGNUS DEI (ΑΓΝΟΣ) - Processio (Λιτανεια) - ca 5'30".

Durée totale: ca 25'50"

ARGUMENT

Conçue dans l'esprit de l'oecuménicité patristique, cette Messe essaie de réitérer la configuration du rituel musical paléo-chrétien. Dans la perspective ecclésiologique, la Liturgie primaire a été cristallisée dans les siècles IV-V après J.-C., aussi par les contributions musicales des Saints Parents Ambroise de Milan, Nicétas de Rémésiana et Ephrem d'Edesse, selon les traditions apostoliques qui représentent l'origine commune des formulaires liturgiques occidentales et orientales, ayant un caractère pérenne, unitaire et universel (apud "Consensus Ecclesiae Dispersae").

Les formes (Processio[α], Antiphonia[β], Hymnus[γ]) évoquent cette musique archaïque[δ], mais c'est surtout l'esprit du Saint Augustin ("Deus, cuius legibus in aevo stantibus motus instabilis rerum mutabilium perturbatus esse non sinitur frenisque circumeuntium saeculorum semper ad similitudinem stabilitatis revocatur" - "Soliloquiorum", I, 4) et celui du Concile Vatican II ("Unitatis redintegratio") qui ont inspiré cette Messe, considérée aussi comme "Actio Gratiarum Oecumenica" (apud le Diacre Florus de Lyon, IX^{e} siècle).

× ——— ×

- α) la procession, sous la forme de la "litanie" (=prière), faisait partie du du rituel nocturne, dans les catacombes, pendant les persécutions (s. I-IV apr. J.-C.)
- β) d'origine hébraique (synagogale), l'antienne est une forme responsoriale dans la tradition judéo-chrétienne.
- γ) d'originne païenne (gréco-latine), l'hymne est assimilé dans le christianisme sous la forme du récitatif "recto-tono" - déclamation chantée, pièce syllabique "en grec et en latin" (apud Saint Césaire d'Arles) ayant une structure ékphonétique, basée sur les accents prosodiques.
- δ) musique dont les principes esthétiques sont exposés par le Saint Nicétas de Rémésiana, dans ses traités "De vigiliis servorum Dei" et "De psalmodiae bono".

Ensemble vocal "a capella"

(13 Soprani, 11 Alti, 11 Tenori, 10 Bassi)

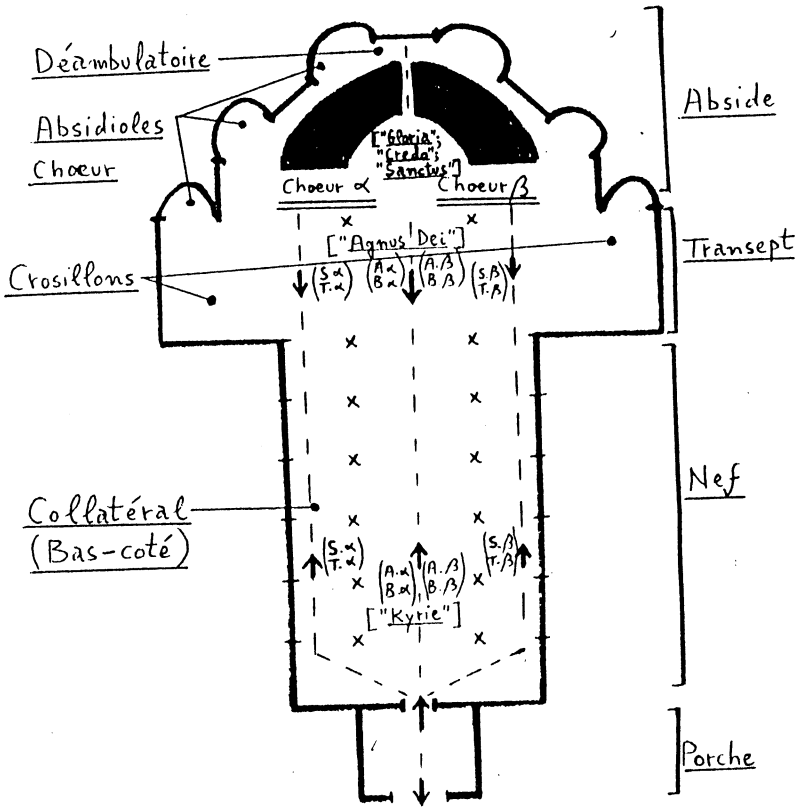
Coro α	Coro β
(7 S., 6 A., 6 T., 5 B.)	(6 S., 5 A., 5 T., 5 B.)

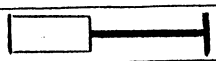
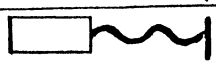
Emplacement des Choeurs α et β

dans une église en forme de croix latine

Nota Bene: ↑ = voie(s) d'accès dans l'église, pendant la procession initiale ("Kyrie")-mouvement non-obligatoire(ad libitum);

↓ = voie(s) de sortie de l'église, pendant la procession finale ("Agnus Dei")-mouvement non-obligatoire(ad libitum).



Explications de quelques symboles temporels du discours musical	
$\frac{2}{4}\,\frac{3}{4}\,\frac{4}{4}$, etc. = giusto(mesuré)	$\frac{3}{4}$(~) = giusto, poco(quasi-)rubato
~ = rubato(section libre, non-mesurée strictement); durée approx. en secondes	
 = cellule répétitive, ayant une micro-structure ordonnée	
 = cellule répétitive, ayant une micro-structure libre(aléatoire)	

Durata: ~25'50"
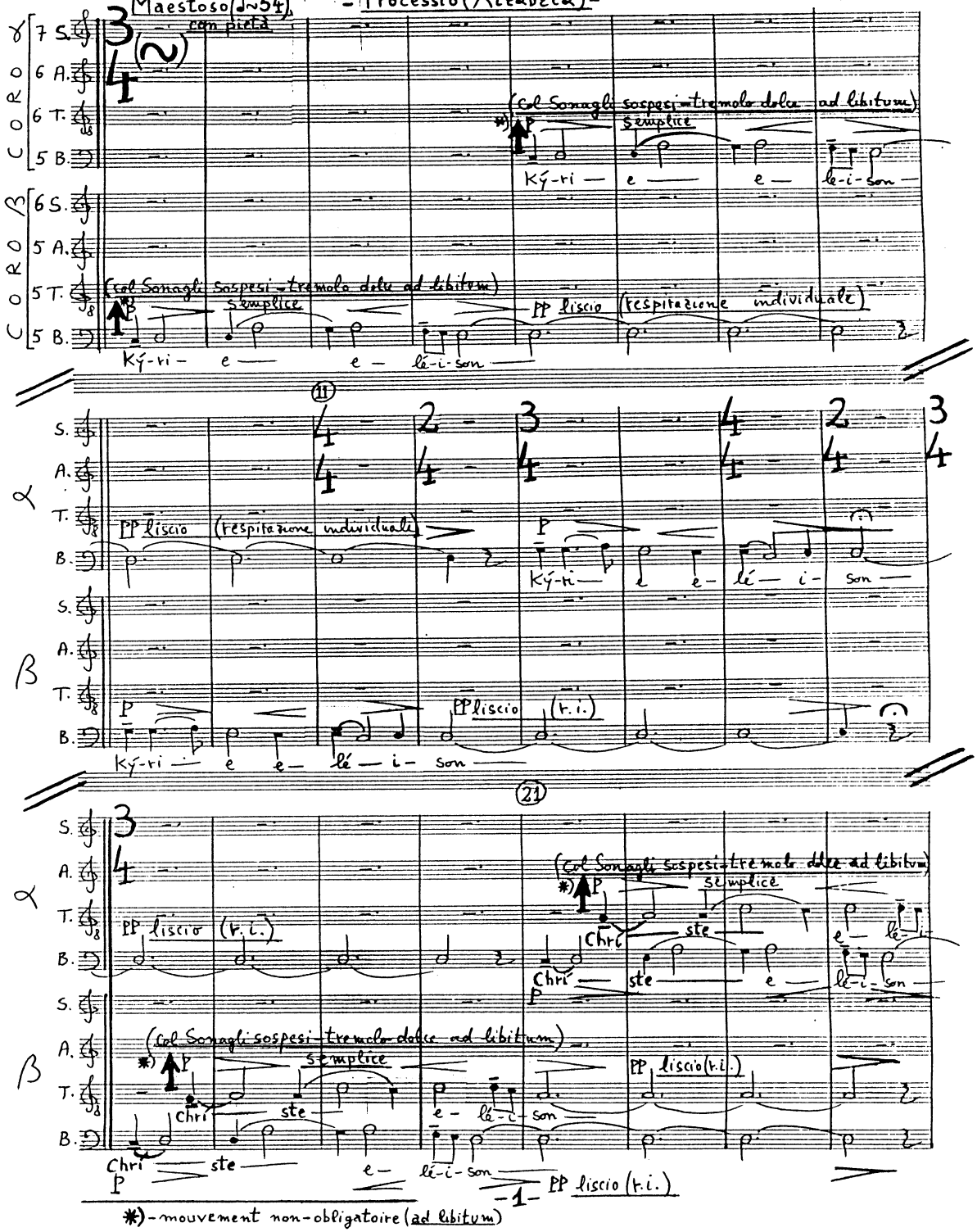
MISSA

[Actio Gratiarum Oecumenica]
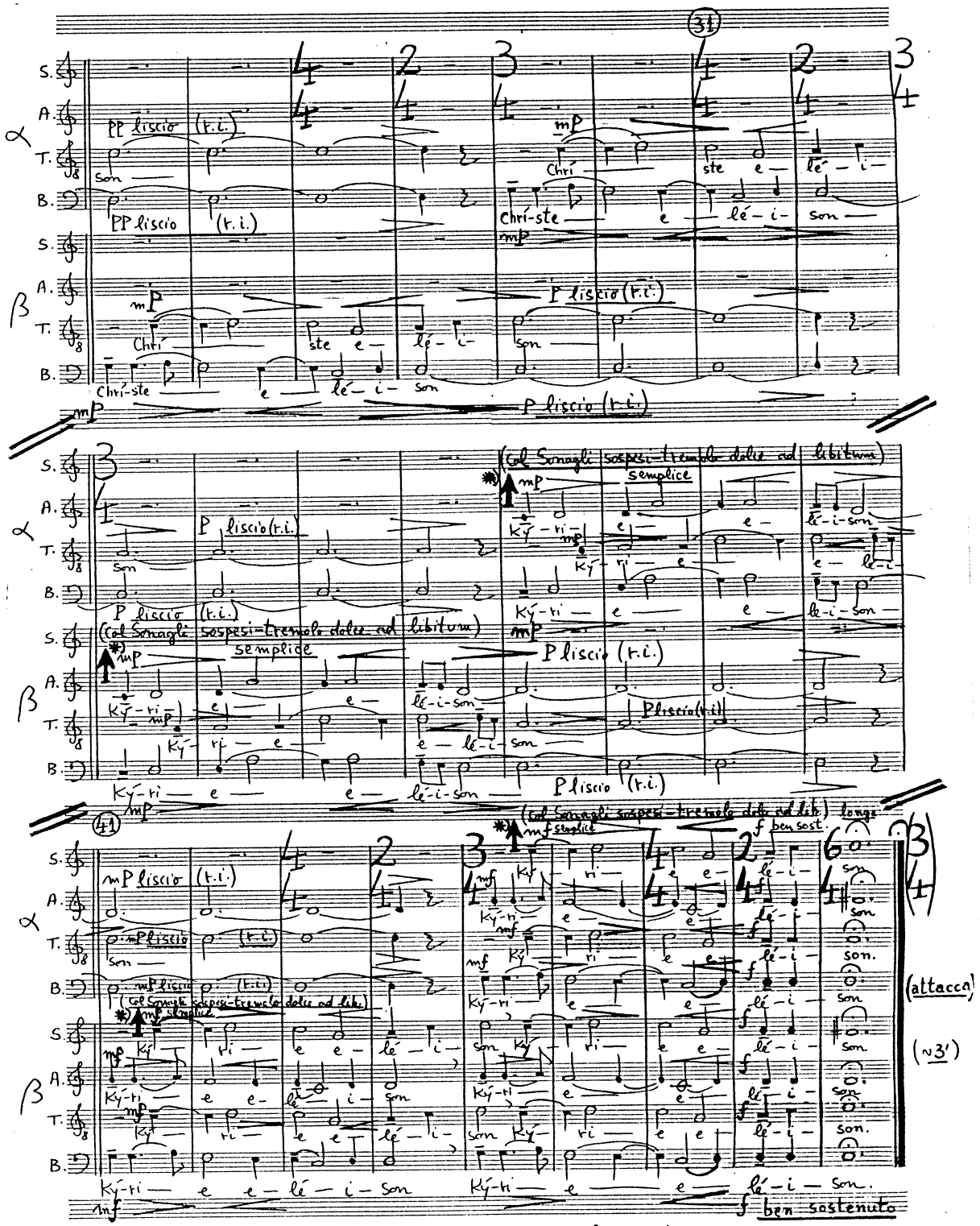
1.) KYRIE (EKTENIA)

Serban NICHIFOR

Maestoso (♩~54), con pietà — Processio (Λιτανεία)
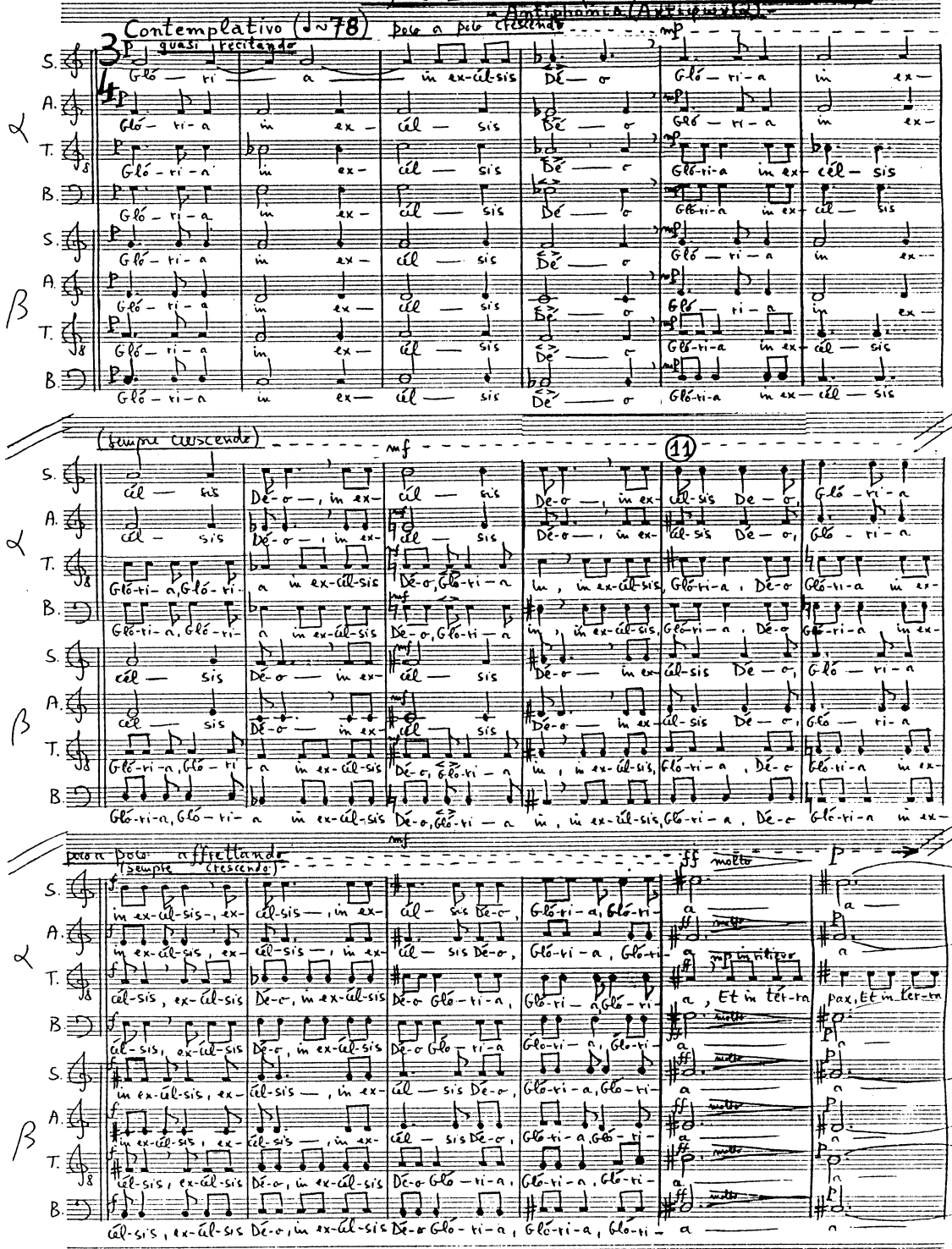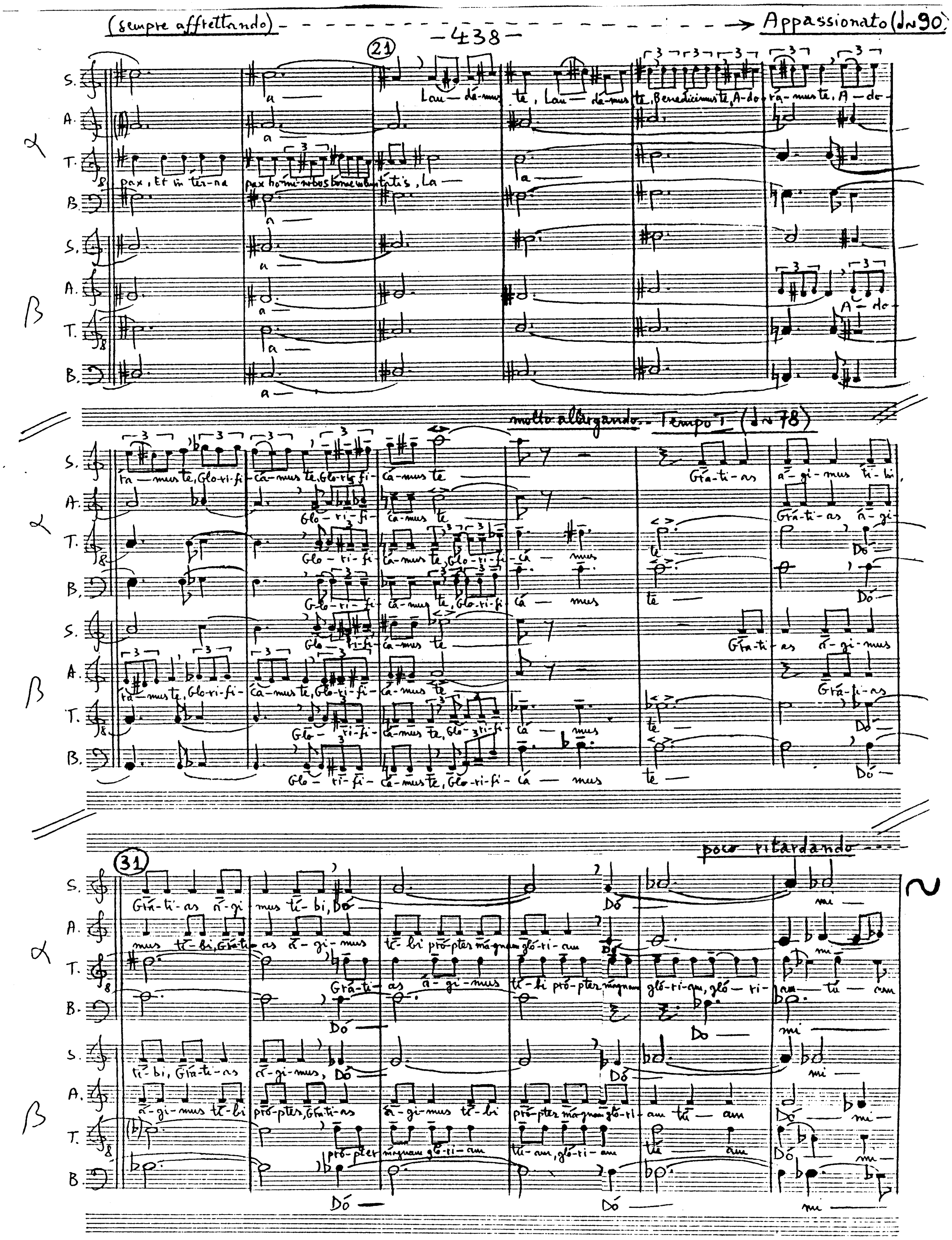


*)-mouvement non-obligatoire (ad libitum)

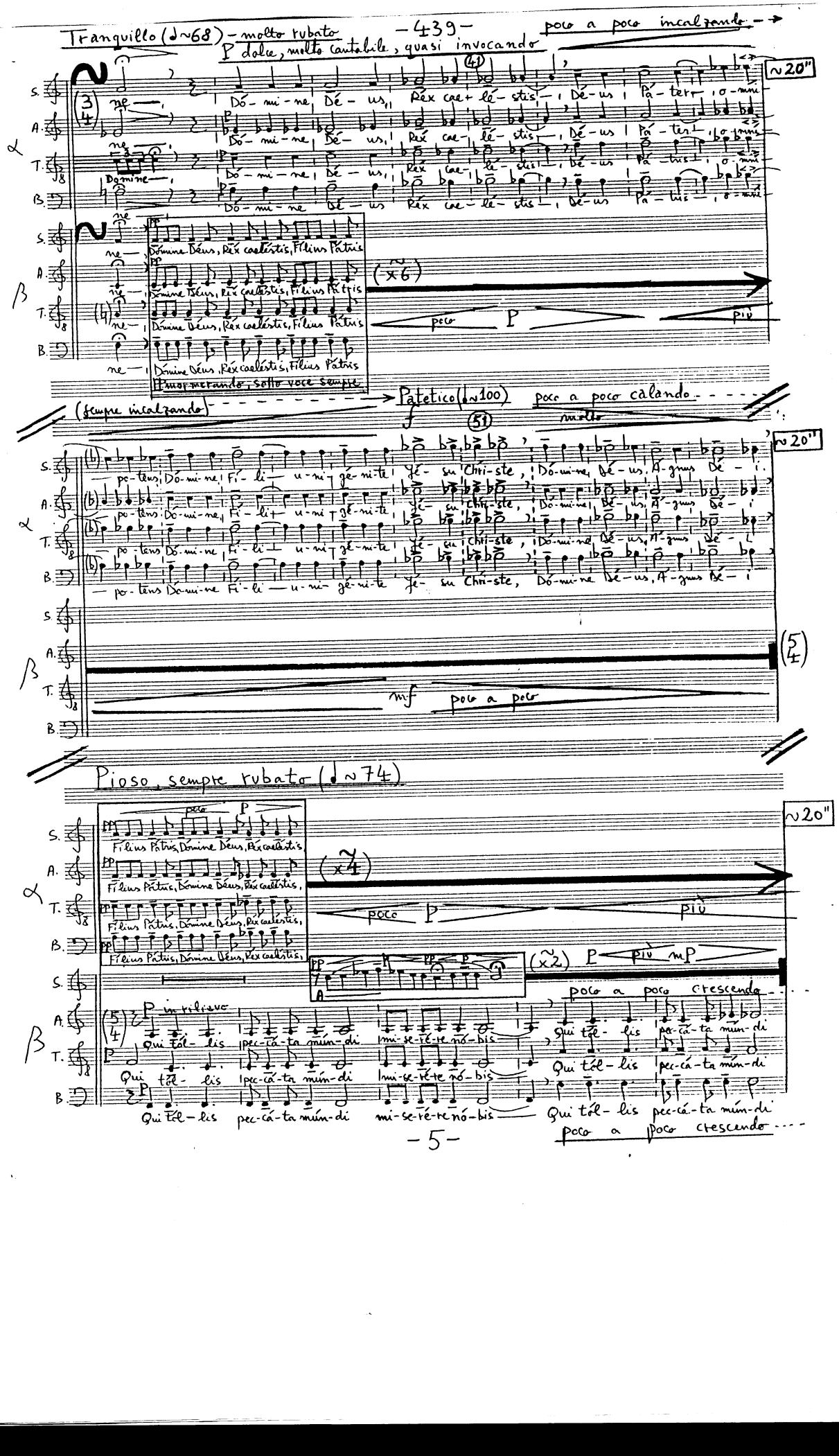


*)-mouvement non-obligatoire (ad libitum)

2.) GLORIA (ΔΟΞΟΛΟΓΙΑ)
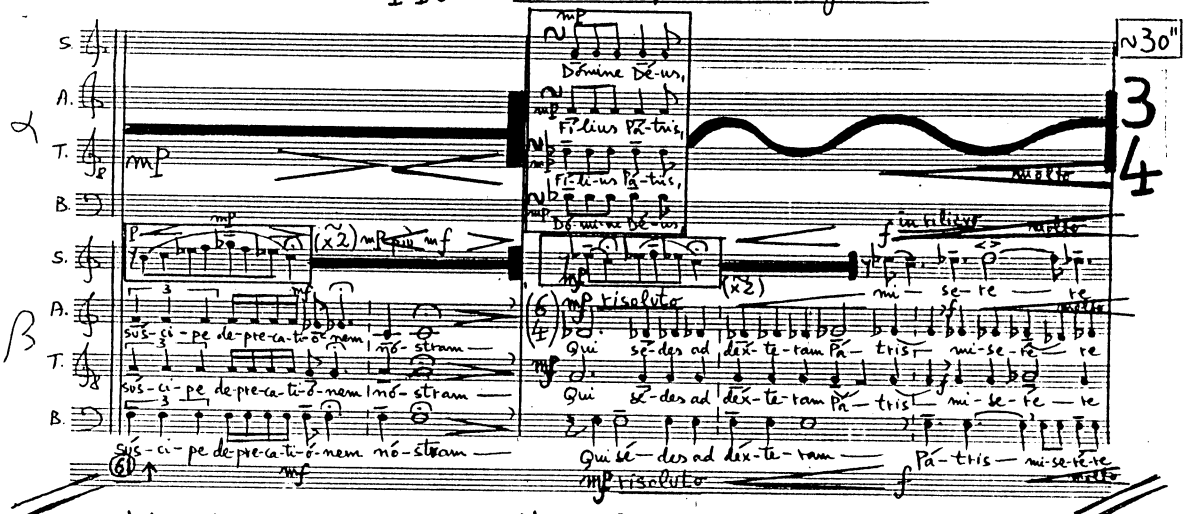



(sempre affrettando)
Appassionato (♩~90)
21
Lau-dá-mus te, Lau-dá-mus te, Benedicimus te, A-do-ra-mus te, A-do-
pax, Et in ter-ra pax hominibus bonae voluntatis, La-
molto allargando
Tempo I (♩~78)
ra-mus te, Glo-ri-fi-cá-mus te, Glo-ri-fi-cá-mus te
Grá-ti-as á-gi-mus ti-bi,
Glo-ri-fi-cá-mus te, Glo-ri-fi-cá-mus te
31
poco ritardando
Grá-ti-as á-gi-mus ti-bi, Dó-
pró-pter mágnam gló-ri-am
Dó
mi
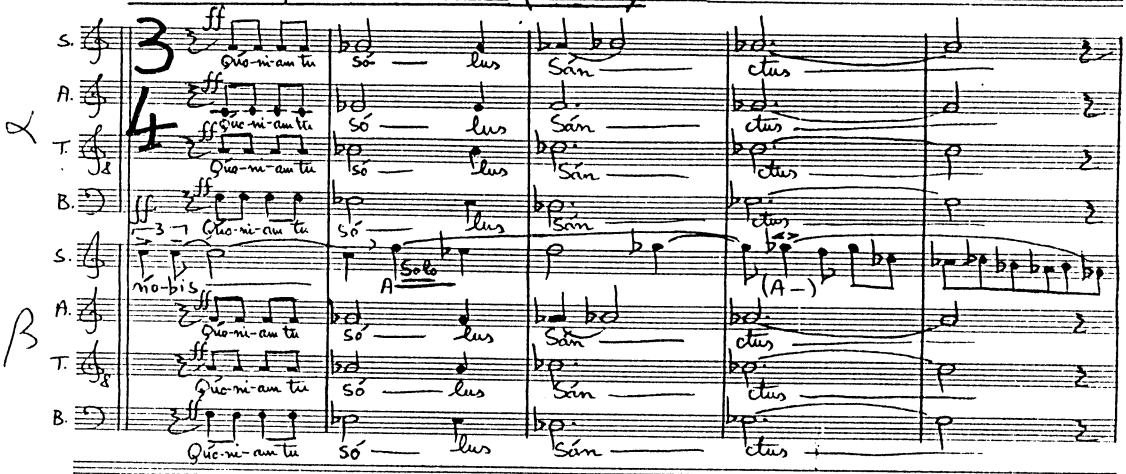

Tranquillo (♩~68) – molto rubato
poco a poco incalzando
P dolce, molto cantabile, quasi invocando
~20"
Dó- mi- ne, Dé- us, Rex cae- lé- stis, Dé- us Pa- ter, o- mni
Dómine Déus, Rex caelestis, Fílius Pátris
(~x6)
poco P più
(sempre incalzando)
Patetico (♩~100)
poco a poco calando
f
molto
~20"
po- tens Dó- mi- ne Fi- li — u- ni ge- ni- te Je- su Chri- ste, Dó- mi- ne Dé- us, A- gnus Dé-
mf poco a poco
Pioso, sempre rubato (♩~74)
~20"
Fílius Pátris, Dómine Déus, Rex caelestis,
(~x4)
poco P più
(~x2) P più mP
poco a poco crescendo
Qui tól- lis pec- cá- ta mún- di mi- se- ré- re nó- bis
Qui tól- lis pec- cá- ta mún- di
poco a poco crescendo
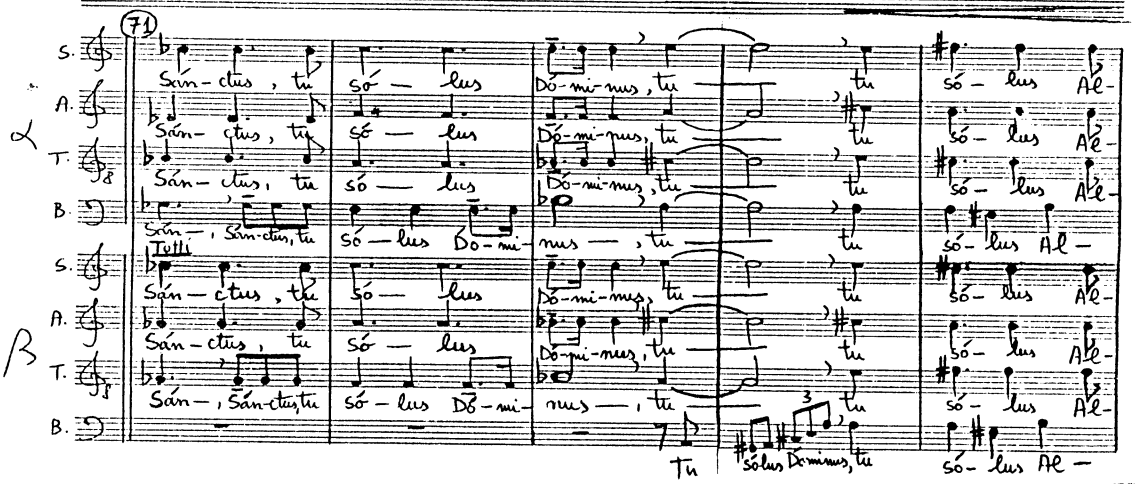
poco a poco allargando - - - - (♩≈54)
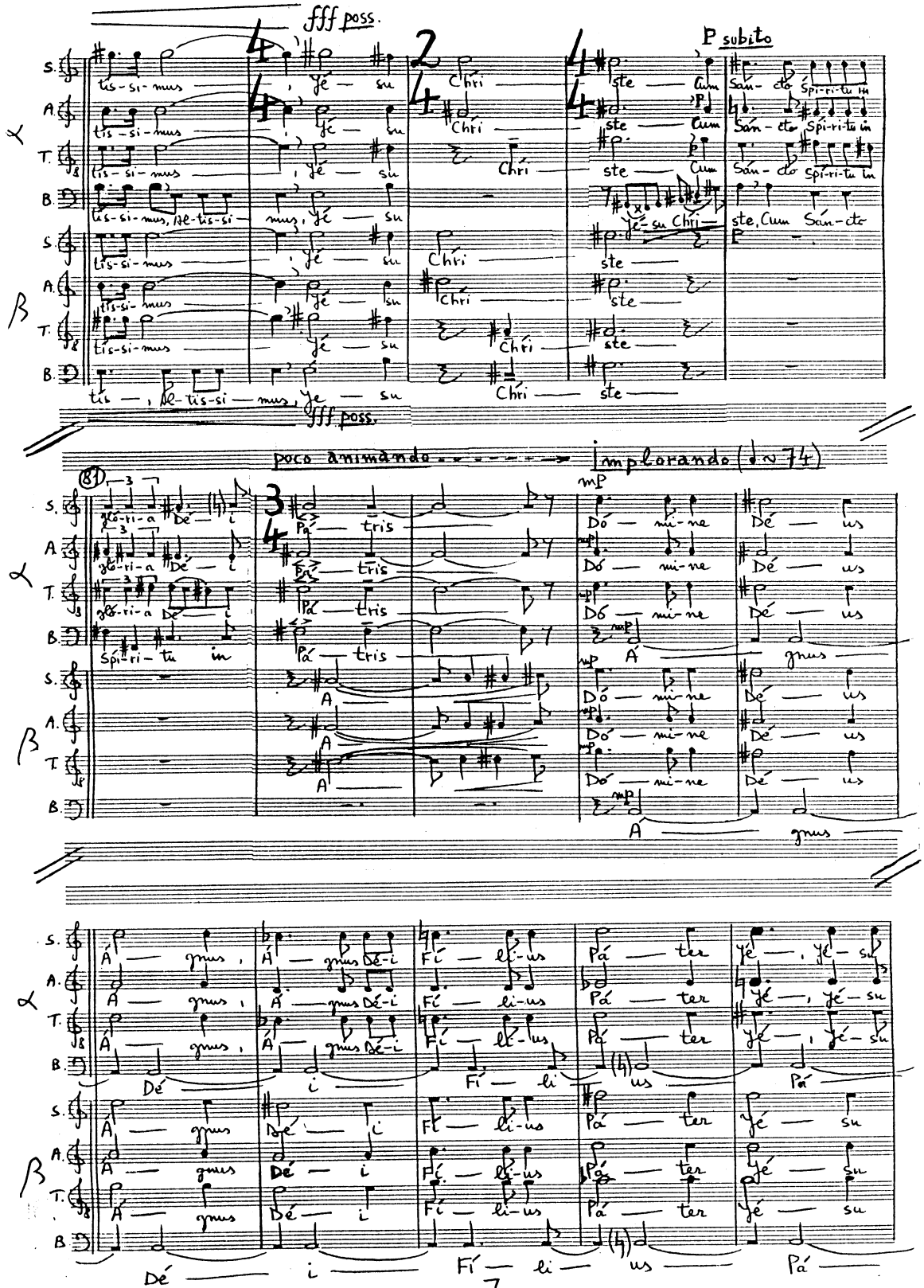
≈30"
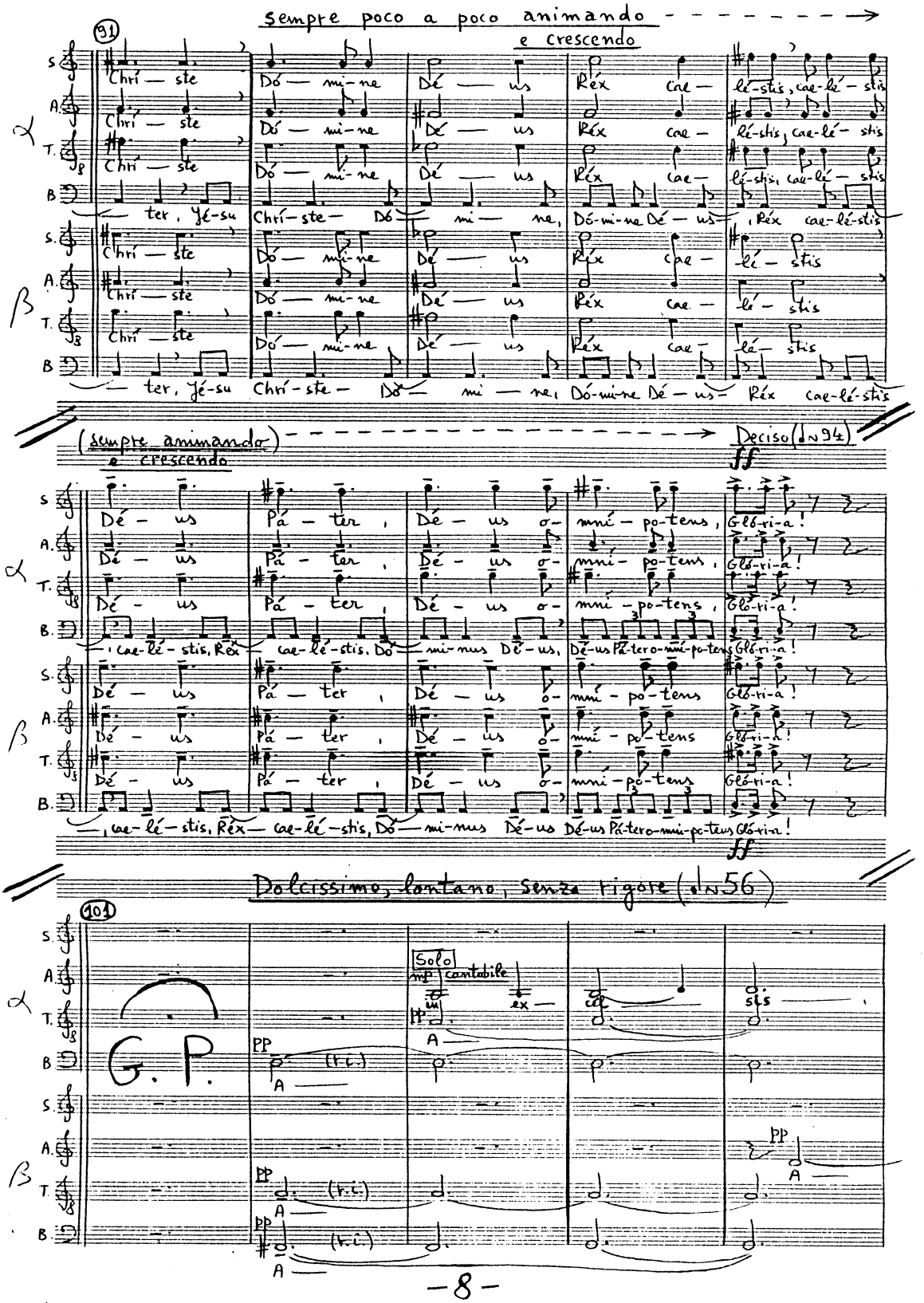


Maestoso, ben sostenuto (♩≈70)

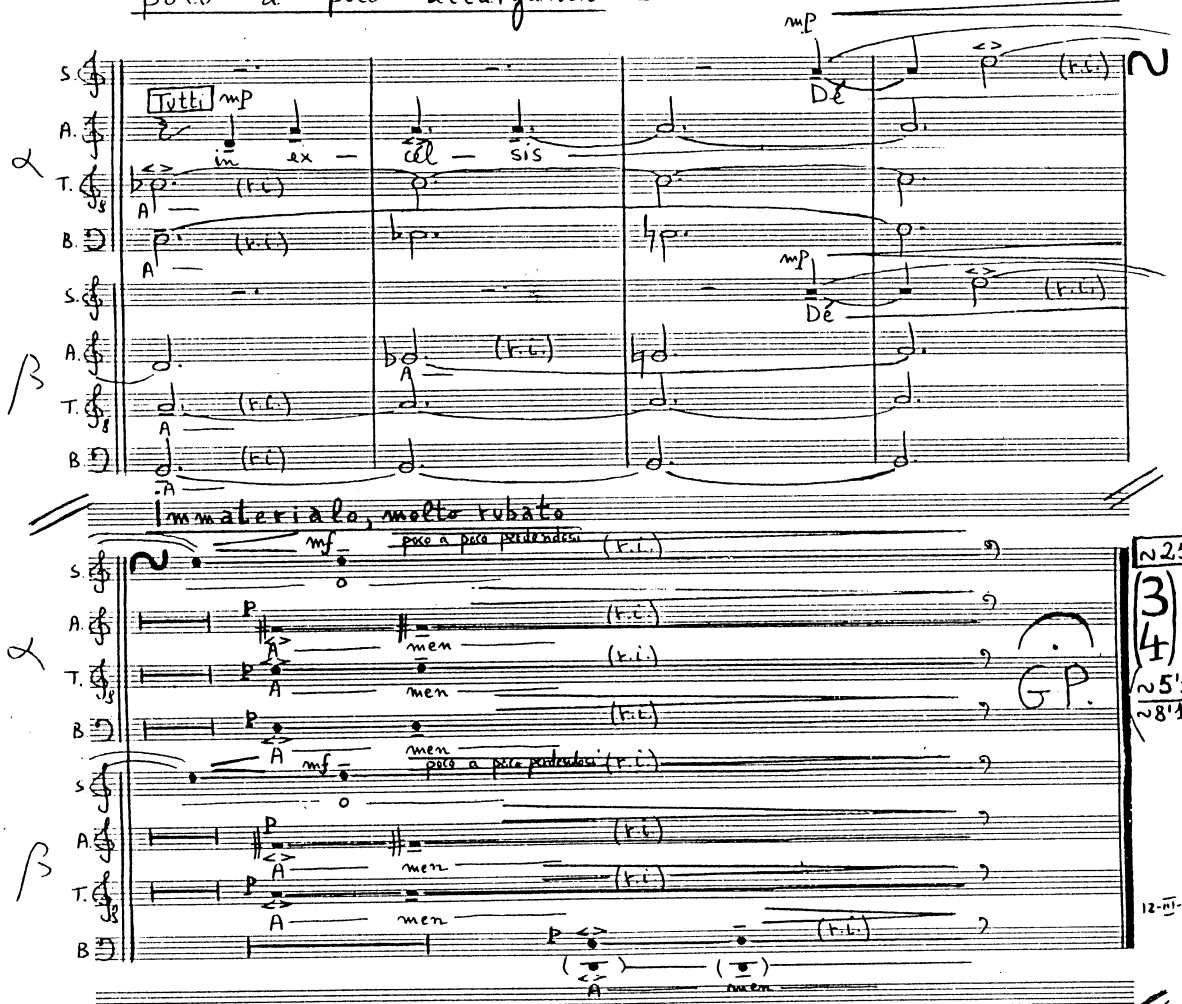





fff poss.
P subito
tis-si-mus
Jé — su
Chri — ste
Sán-cto Spi-ri-tu in
fff poss.
poco animando
Implorando (♩= 74)
mp
Ge-ni-a
Dé — i
Pá — tris
Spí-ri-tu in
Dó — mi-ne
Dé — us
A — gnus
Fí — li-us
Pá — ter
Jé — su
Dé — i
Fí — li — us
Pá —
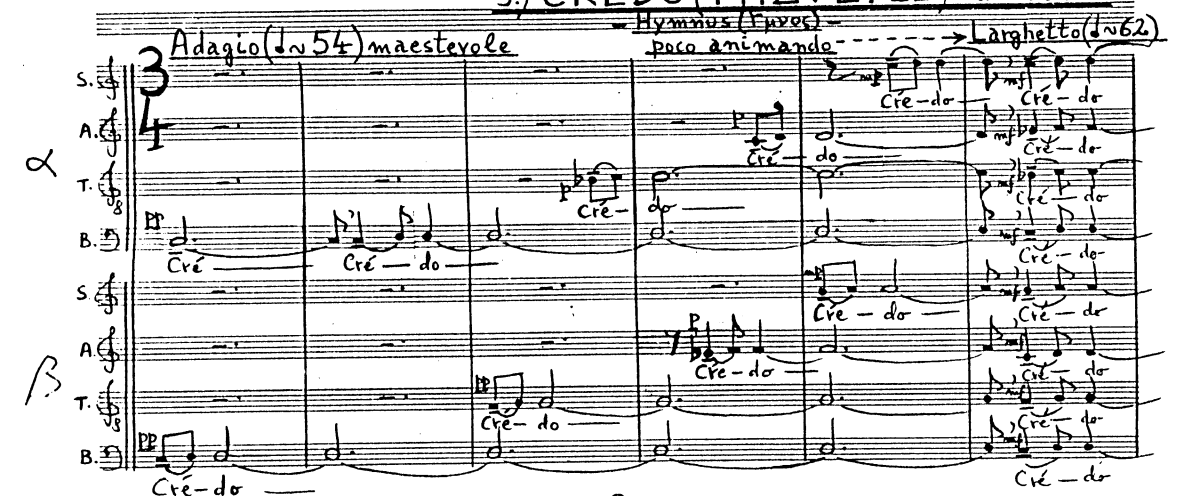

sempre poco a poco animando
e crescendo
91
Chri — ste
Do — mi-ne
De — us
Rex cae —
le-stis, cae-le — stis
ter, Je-su
Chri-ste — Do — mi — ne, Do-mi-ne De — us — Rex cae-le-stis
(sempre animando)
e crescendo
Deciso (♩N94)
ff
De — us
Pa — ter,
o — mni — po-tens,
Glo-ri-a!
cae-le-stis, Rex — cae-le-stis, Do — mi-nus De-us, De-us Pa-ter o-mni-po-tens Glo-ri-a!
Dolcissimo, lontano, senza rigore (♩N56)
101
Solo
mp cantabile
ex —
G. P.
PP
(r.c.)
A —
stis —
PP
A —
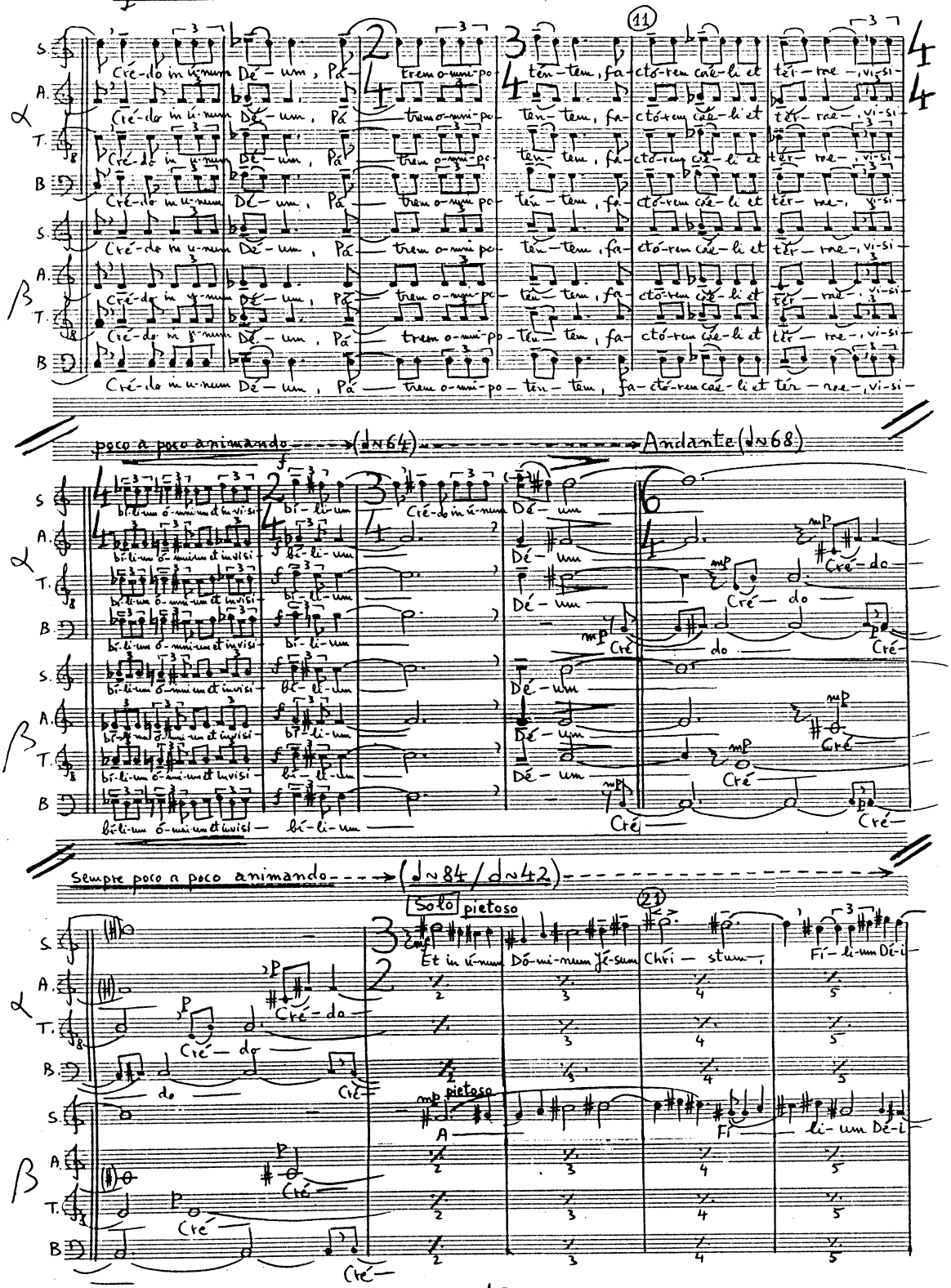
poco a poco allargando (♩≈44)
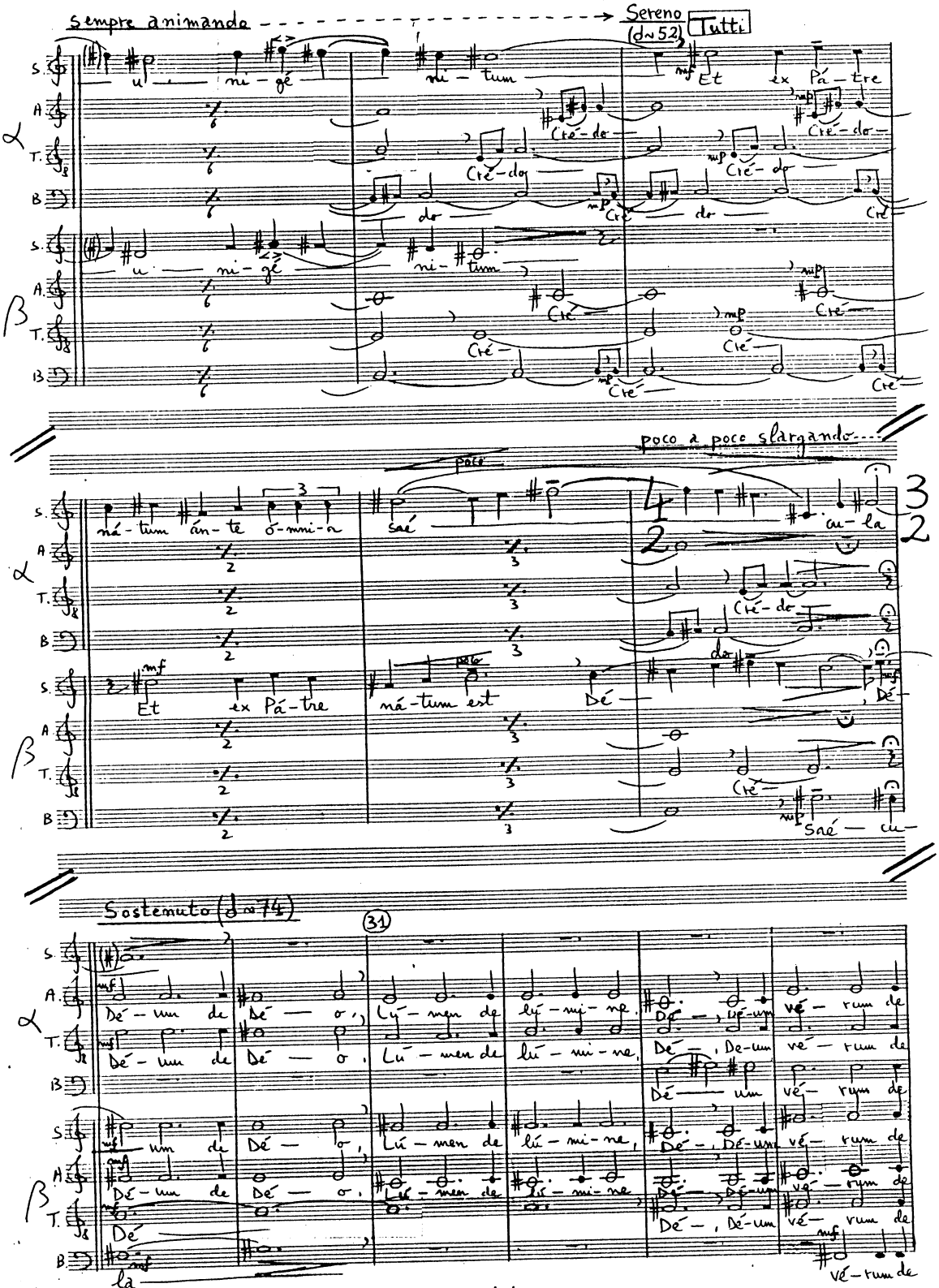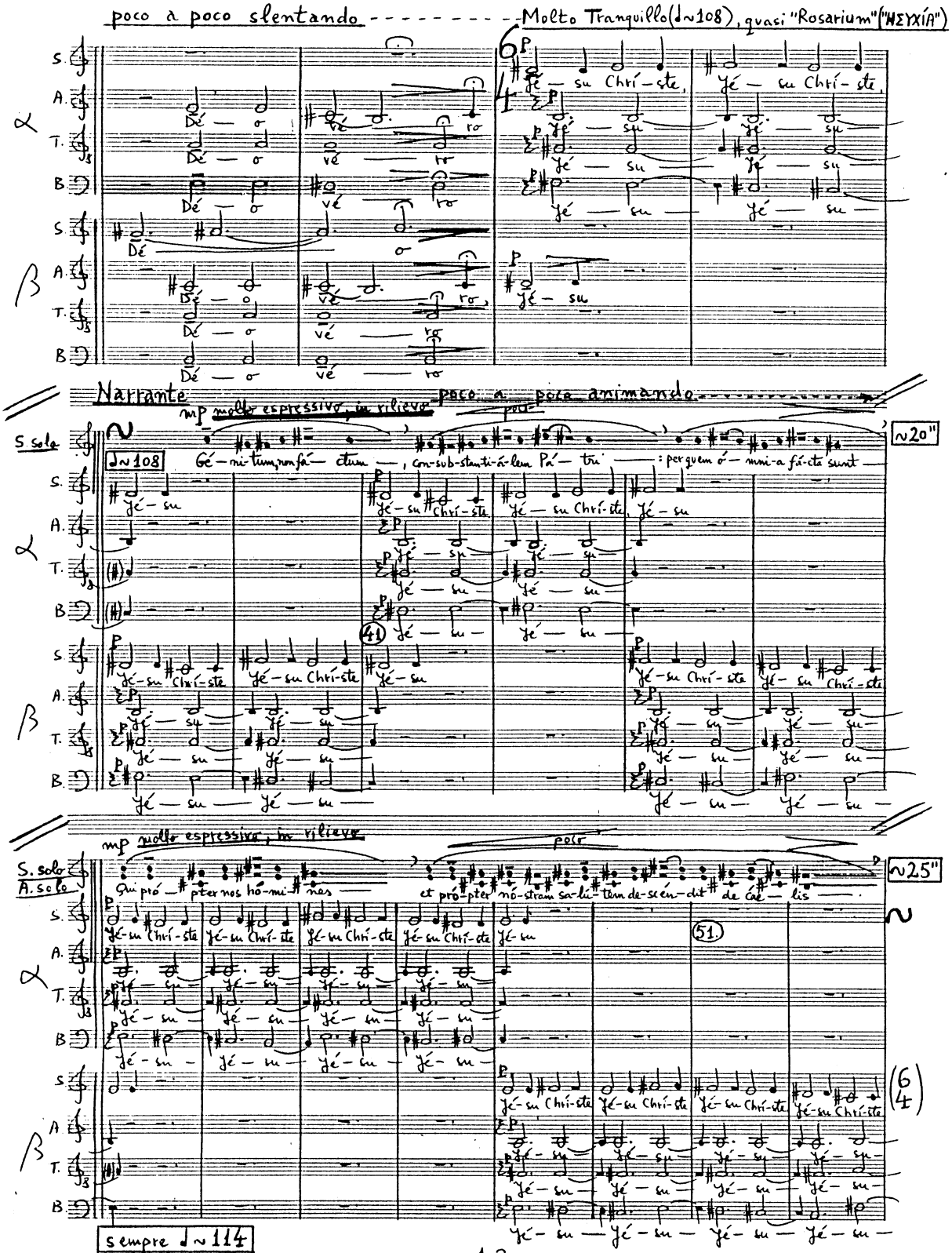


3.) CREDO (ΠΙΣΤΕΥΩ) - ad libitum

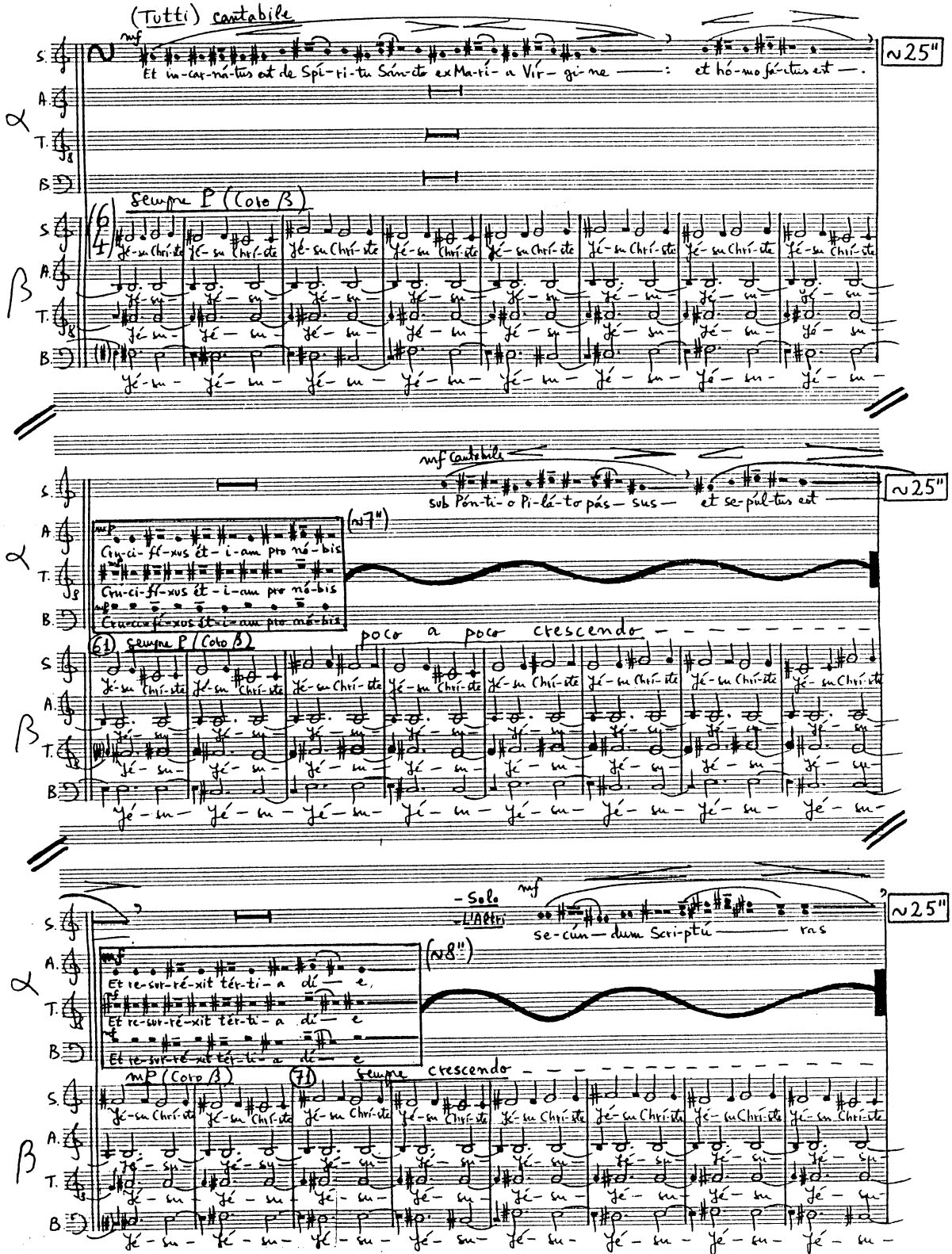
Hymnus (Ύμνος)
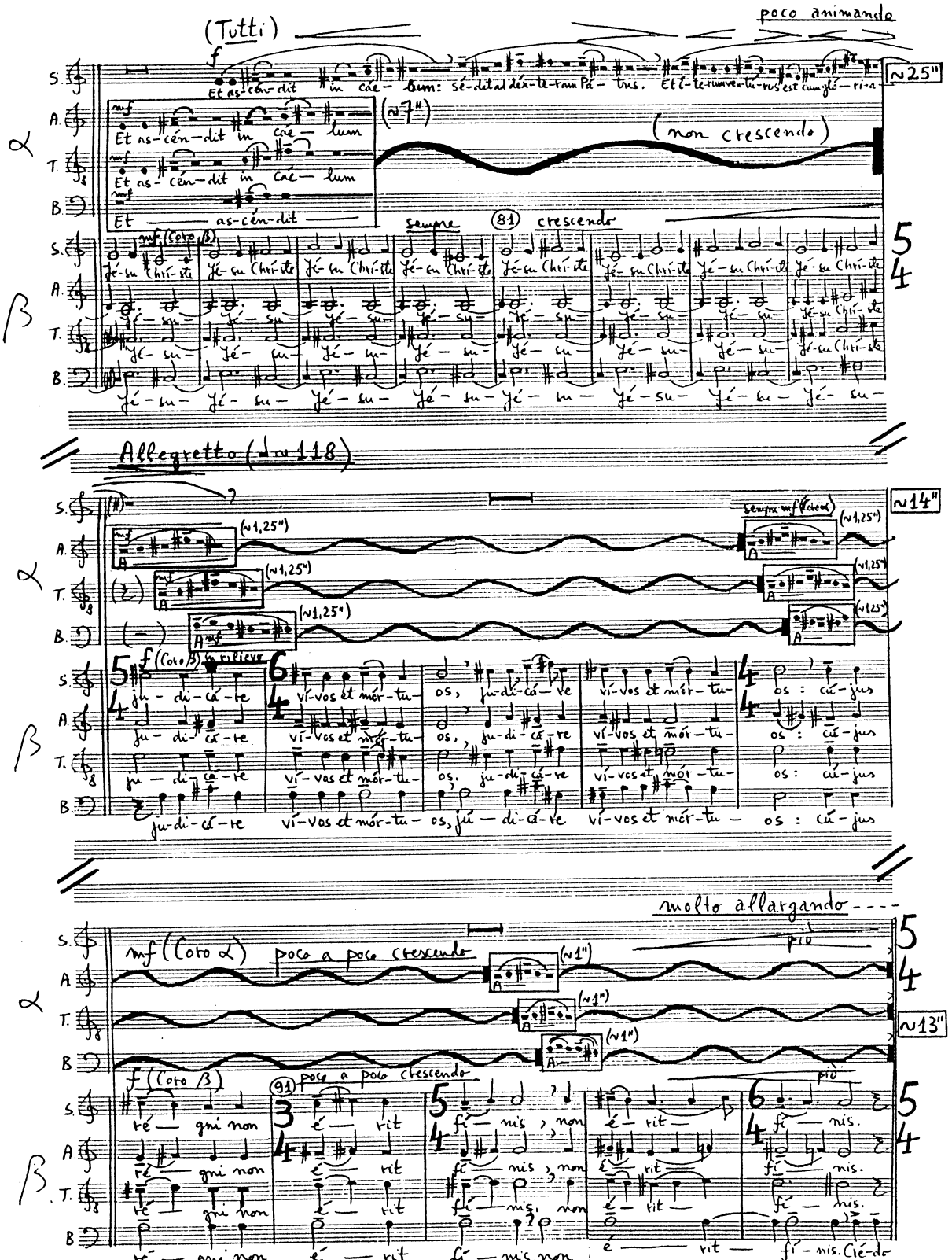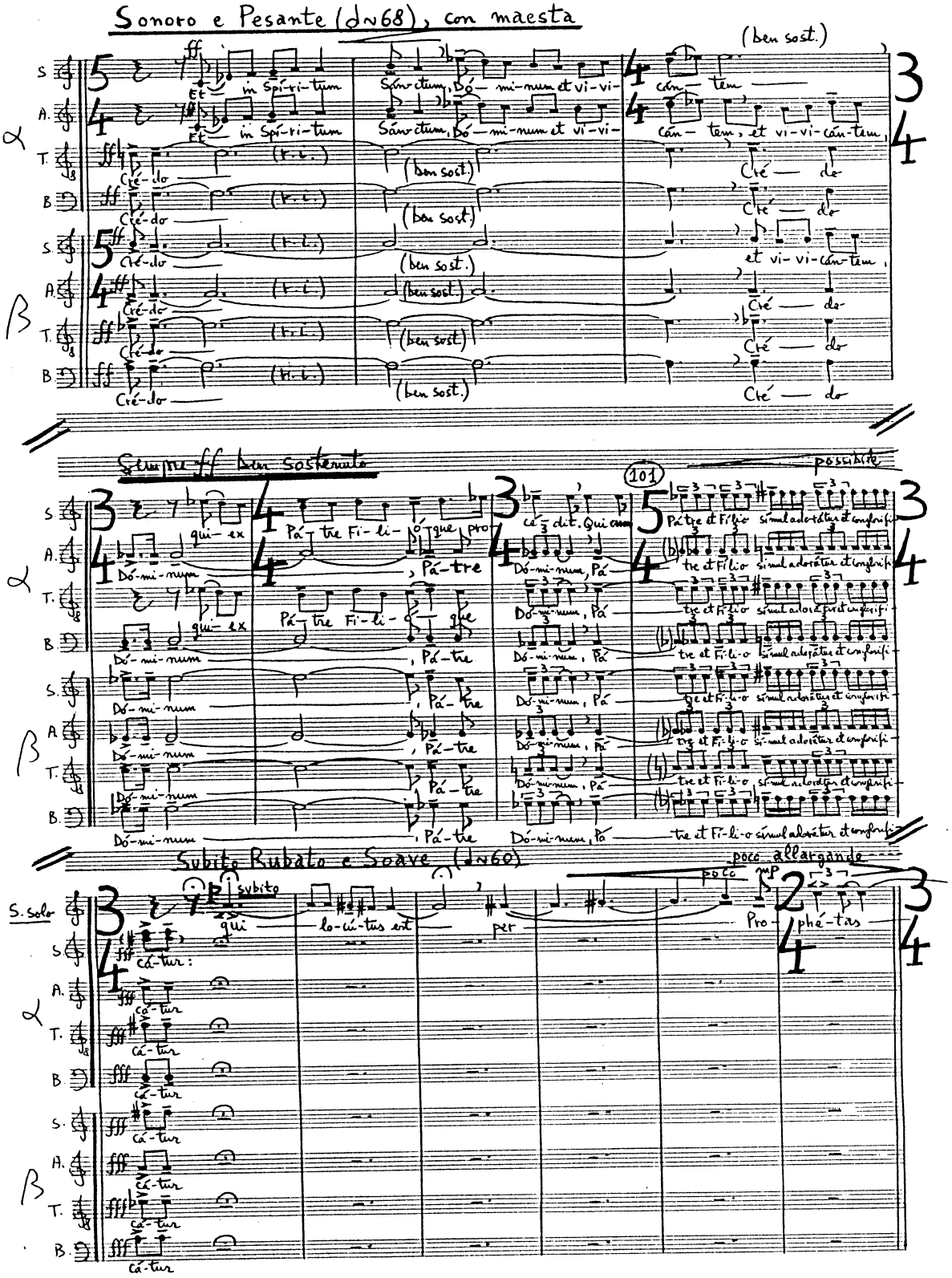



quasi recitando
(11)
Crê-do in ú-num Dé- um, Pa- trem o-mni-po- tén- tem, fa- ctó-rem cae- li et tér- rae-, vi-si-
poco a poco animando (♩≈64)
Andante (♩≈68)
bí-li-um ó-mni-um et invisi-
Dé- um
Crê- do
sempre poco a poco animando (♩≈84 / ♩≈42)
Solo pietoso
(21)
Et in ú-num Dó-mi-num Jé-sum Chri- stum, Fí- li-um Dei-
pietoso
Fí- li- um Dei-
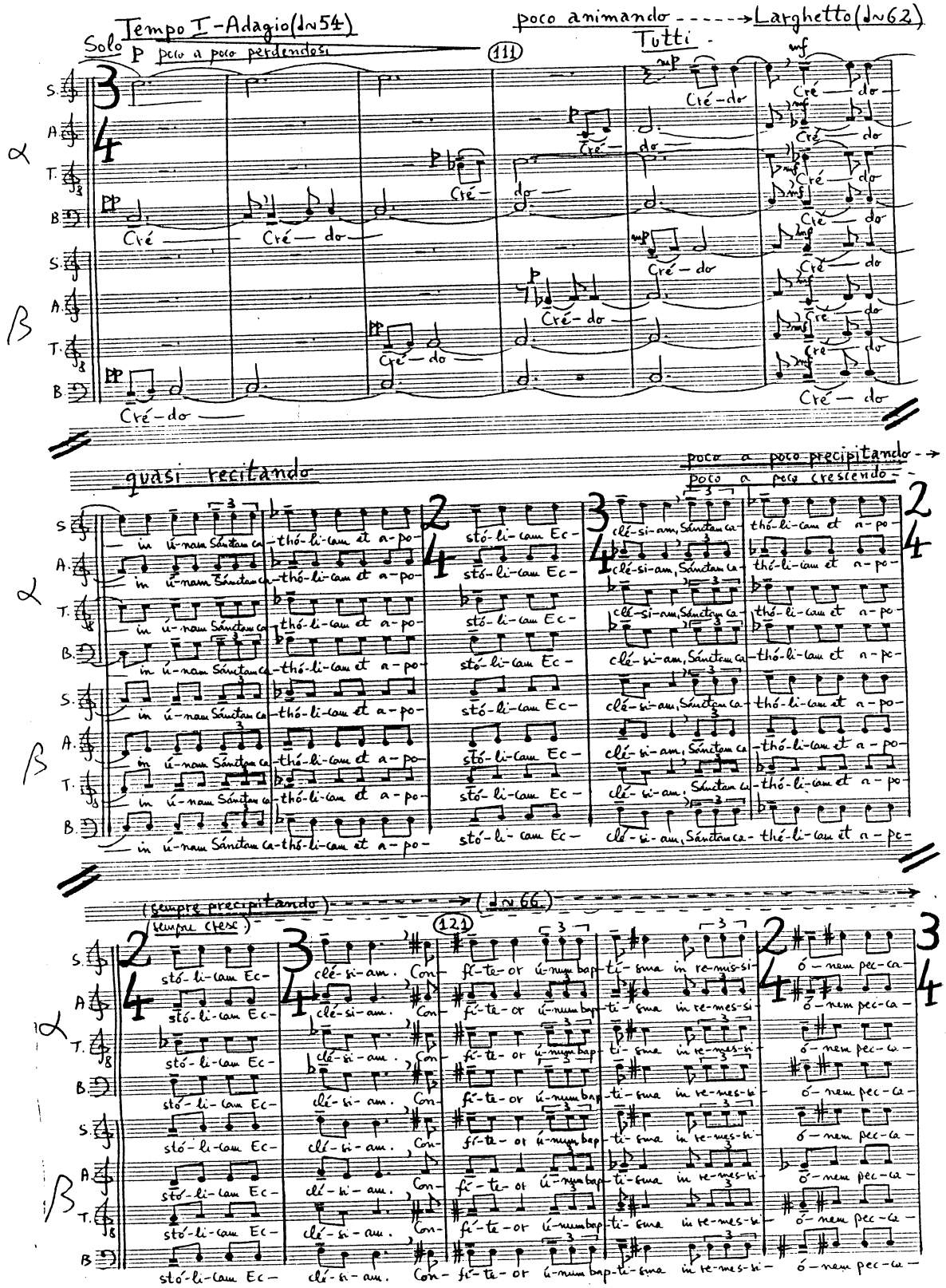

Sempre animando
Sereno (d=52)
Tutti
poco a poco slargando...
Sostenuto (d=74)
31
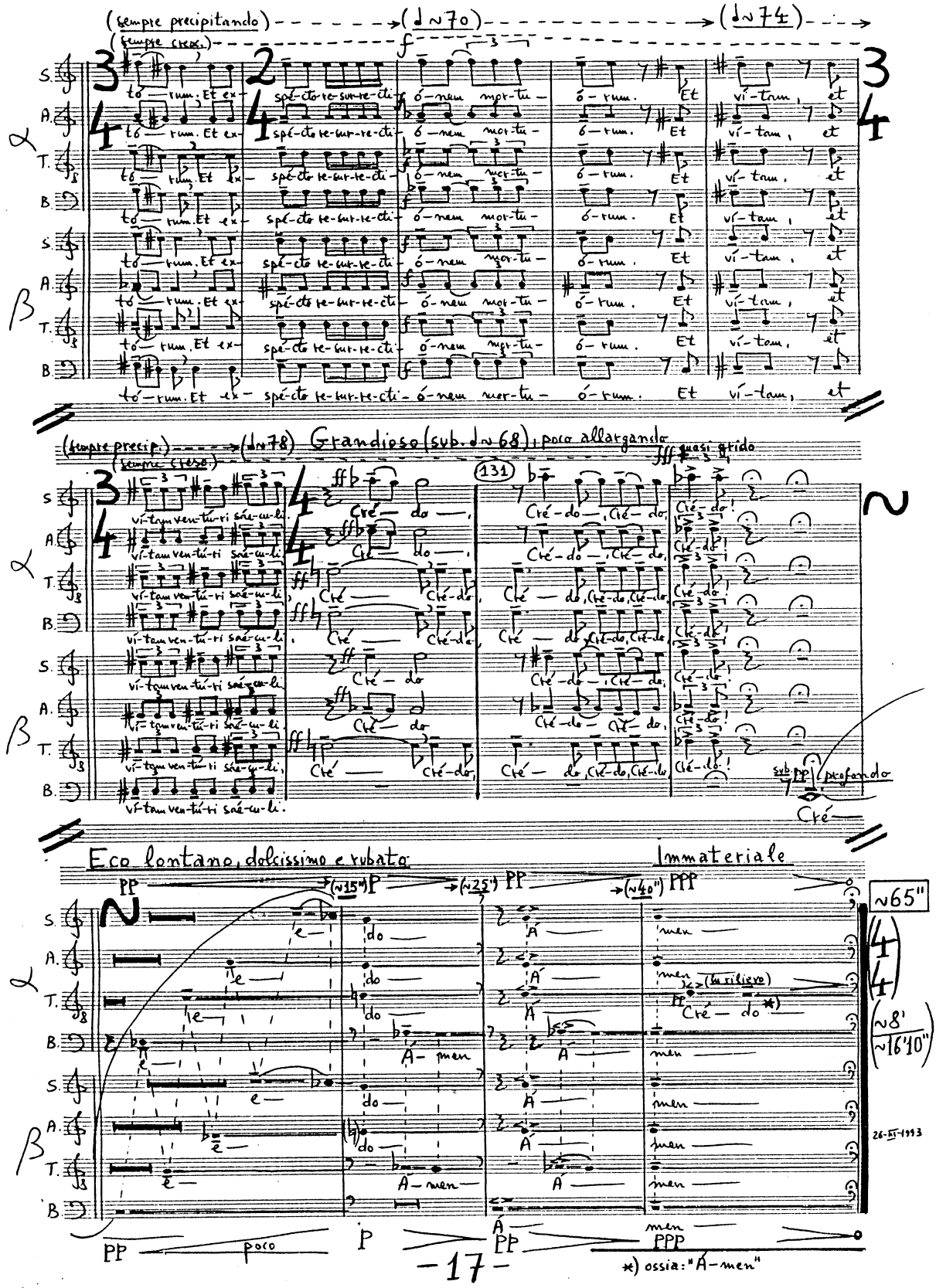

poco a poco slentando
Molto Tranquillo (♩~108), quasi "Rosarium" ("ΨΣΧΧΙΑ")
Narrante
poco a poco animando
mp molto espressivo, in rilievo
poco
~20"
S solo
♩~108
Gé-mi-tum, mon-fá-ctum —, con-sub-stanti-á-lem Pá-tri —: per quem ó-mni-a fá-cta sunt —
mp molto espressivo, in rilievo
poco
~25"
S. solo
A. solo
Qui pró-pter nos hó-mi-nes — et pró-pter nó-stram sa-lú-tem de-scén-dit de cae-lis —
sempre ♩~114
Jé-su Chri-ste


(Tutti) cantabile
mf
Et in-car-ná-tus est de Spí-ri-tu Sán-cto ex Ma-rí-a Vír-gi-ne ——: et hó-mo fá-ctus est —.
~25"
Sempre P (Coro β)
Jé-su Chri-ste
Jé-su —
mf Cantabile
sub Pón-ti-o Pi-lá-to pás-sus — et se-púl-tus est
Cru-ci-fí-xus ét-i-am pro nó-bis
(~7")
(61) Sempre P (Coro β)
poco a poco crescendo
- Solo
L'Altri
se-cún-dum Scri-ptú-ras
Et re-sur-ré-xit tér-ti-a di-e
(~8")
(71) Sempre
crescendo


(Tutti)
poco animando
~25"
(~7")
(non crescendo)
semper
(81)
crescendo
Allegretto (♩~118)
~14"
~13"
molto allargando
poco a poco crescendo
(91)
più
Et as-cén-dit in cae-lum: sé-dit ad dé-xt-ram Pa-tris. Et i-te-rum ve-ni-tu-rus est cum gló-ri-a
Et ns-cén-dit in cae-lum
Et as-cén-dit
jé-su Chri-ste
ju-di-cá-re
ví-vos et mór-tu-os,
cú-jus
ré — gni non
é — rit
fí — nis, non
fí — nis. Cié-do


Sonoro e Pesante (♩=68), con maestà
(ben sost.)
Sempre ff ben sostenuto
possibile
101
Subito Rubato e Soave (♩=60)
poco allargando
S. Solo


Solo
Tempo I - Adagio (♩=54)
p poco a poco perdendosi
poco animando ------> Larghetto (♩=62)
Tutti
Cré — do
quasi recitando
poco a poco precipitando
poco a poco crescendo
(sempre precipitando) ------> (♩=66)
(sempre cresc.)
in ú-nam Sánctam ca-thó-li-cam et a-po-stó-li-cam Ec-clé-si-am. Con-fí-te-or ú-num bap-tí-sma in re-mis-si-ó-nem pec-ca-


(sempre precipitando) (♩≈70) (♩≈74)
(sempre cresc.)
f
S. A. T. B. S. A. T. B.
tó — rum. Et ex- spí-cto re-sur-re-cti- ó-nem mor-tu- ó-rum. Et ví-tam, et
(sempre precip.) (♩≈78) Grandioso (sub. ♩≈68) + poco allargando
(sempre cresc.)
ffff quasi grido
(131)
ví-tam ven-tú-ri sáe-cu-li. Cré — do — Cré-do
sub PP profondo
Cré —
Eco lontano, dolcissimo e rubato
Immateriale
PP (≈15") P (≈25") PP (≈40") PPP
≈65"
(≈8' ≈16'40")
e — do — A — men
(in rilievo)
Cré — do *)
26-5-1993
PP poco P PP PPP
*) ossia: "A-men"

4.) SANCTUS (ΤΡΙΣΑΓΙΟΝ)

- Antiphonià (Αντιφωνία) -

Sempre Lontano, quasi Campane (♩=48) - sempre Leggierissimo

pp

Sán- , Sán-

-ctus, -ctus,

Sán — ctus

Poco più mosso (♩=54)
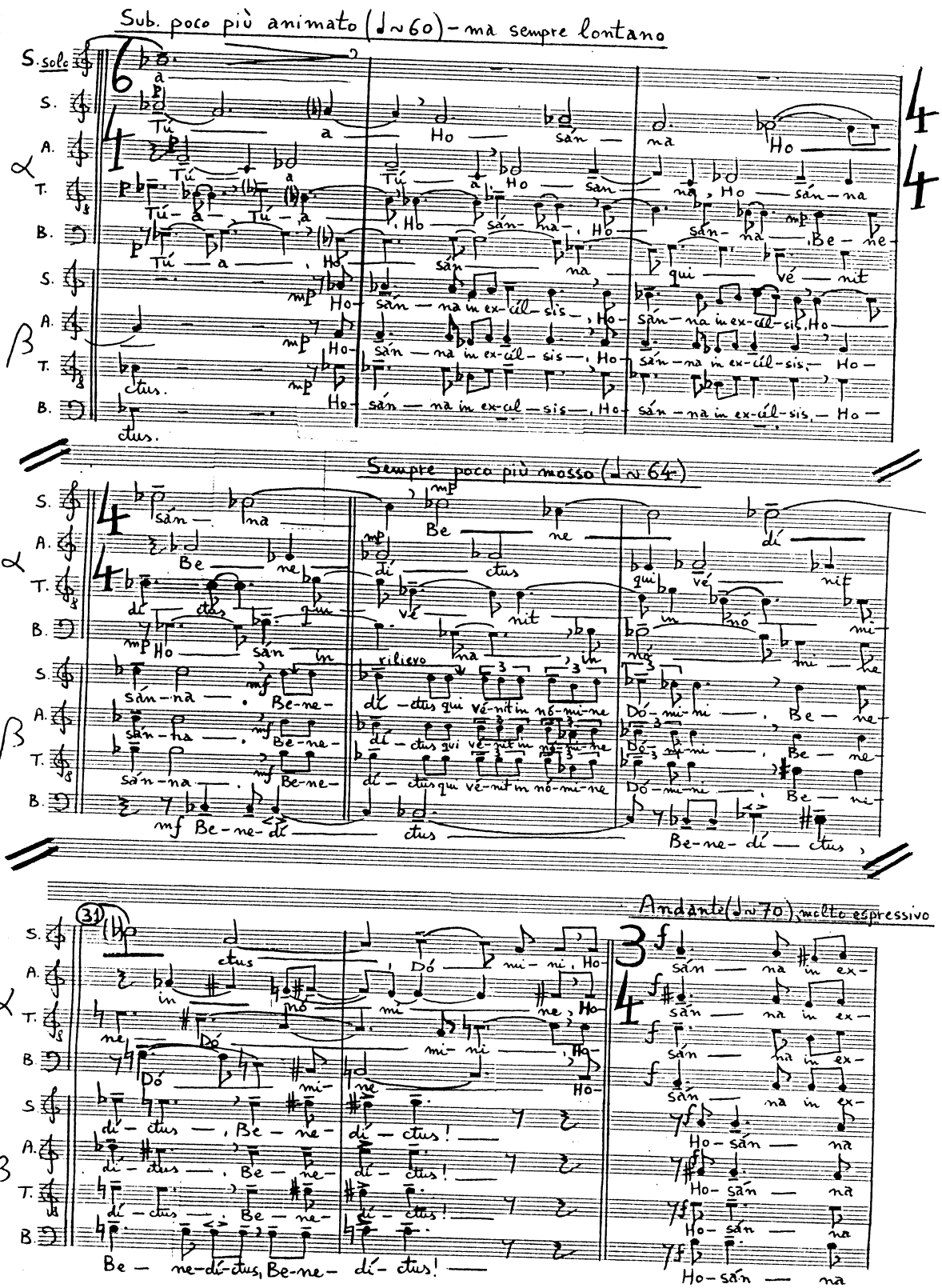
in rilievo
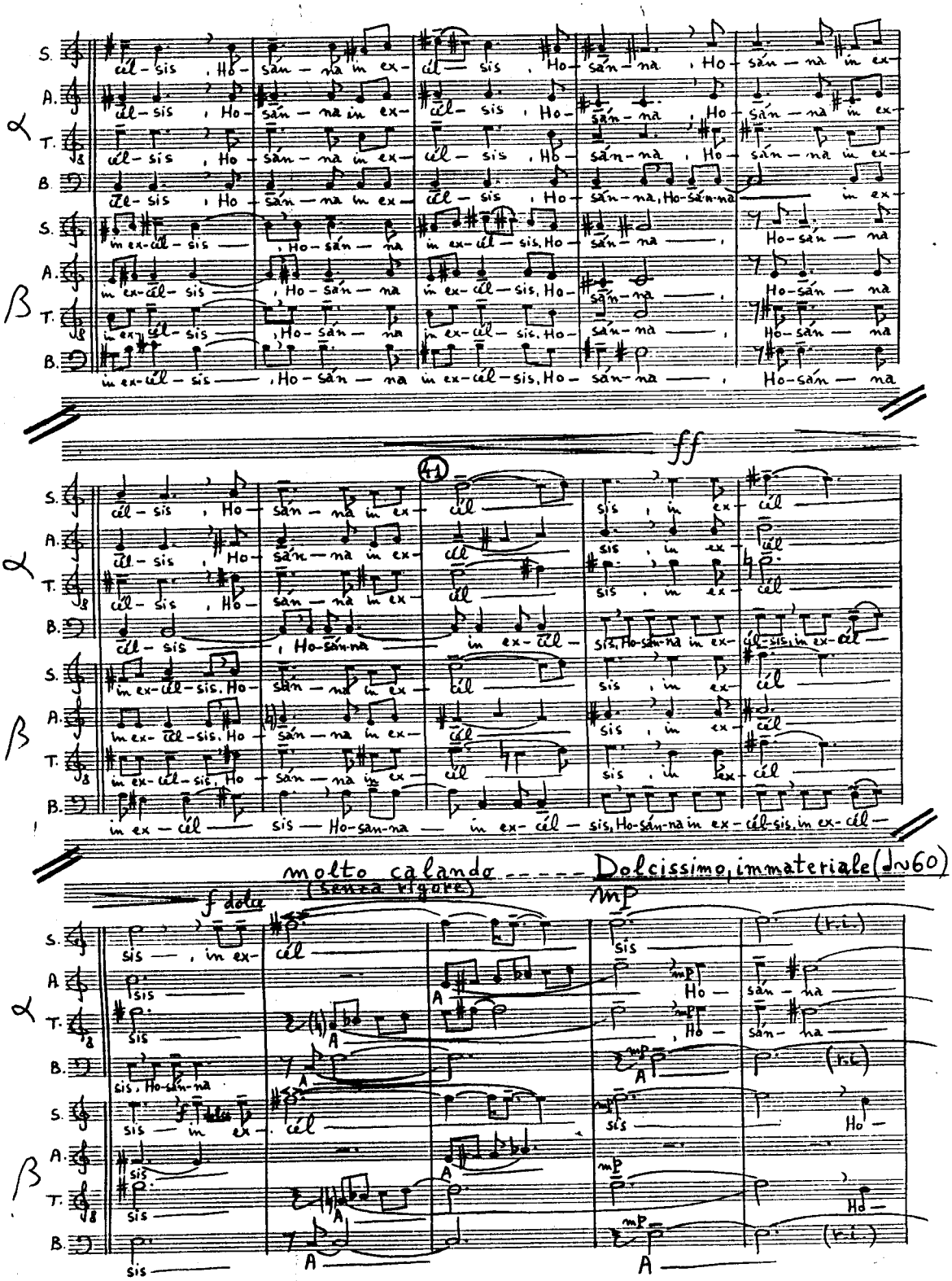
mp

Sán — ctus , Sán — ctus , Sán-ctus Dó-mi-nus . Dé-us Sá-ba-oth , Dé-us Sá-ba-oth .
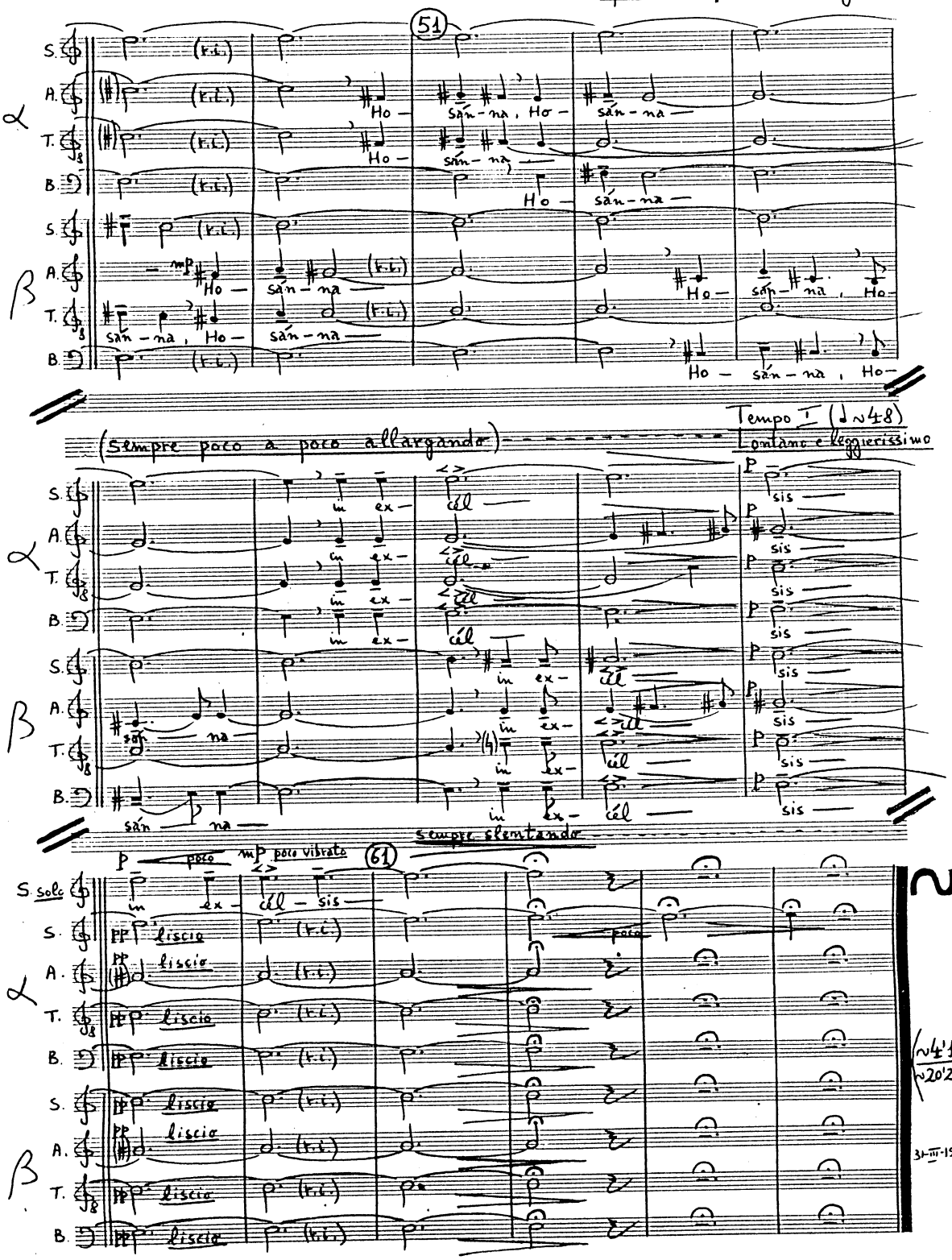
Plé-ni (21) sunt cæ-li et tér-ra gló-ri-a Tu-a , gló — ri-a Tu

Sán —


Sub. poco più animato (♩≈60) - ma sempre lontano
S. solo
S.
A.
T.
B.
Tú — a — Ho — sán — na
Tú — a — Ho — sán — na, Ho — sán — na — Be — ne
Tú — a — Tú — a, Ho — sán — na, Ho — sán — na
Tú — a — Ho — sán — na, qui — vé — nit
Ho — sán — na in ex-cál-sis, Ho — sán — na in ex-cál-sis, Ho —
ctus.
Ho — sán — na in ex-cal — sis, Ho — sán — na in ex-cál-sis, Ho —
Sempre poco più mosso (♩≈64)
sán — na
Be — ne
dí — ctus qui vé-nit in nó-mi-ne
Dó-mi-ne, Be — ne-
Be-ne-dí — ctus
Andante (♩≈70), molto espressivo
31
ctus
in nó-mi-ne, Ho-
Dó — mi-ni, Ho-
dí — ctus, Be — ne-dí — ctus!
Be — ne-dí-ctus, Be-ne-dí-ctus!
sán — na in ex-
Ho-sán — na

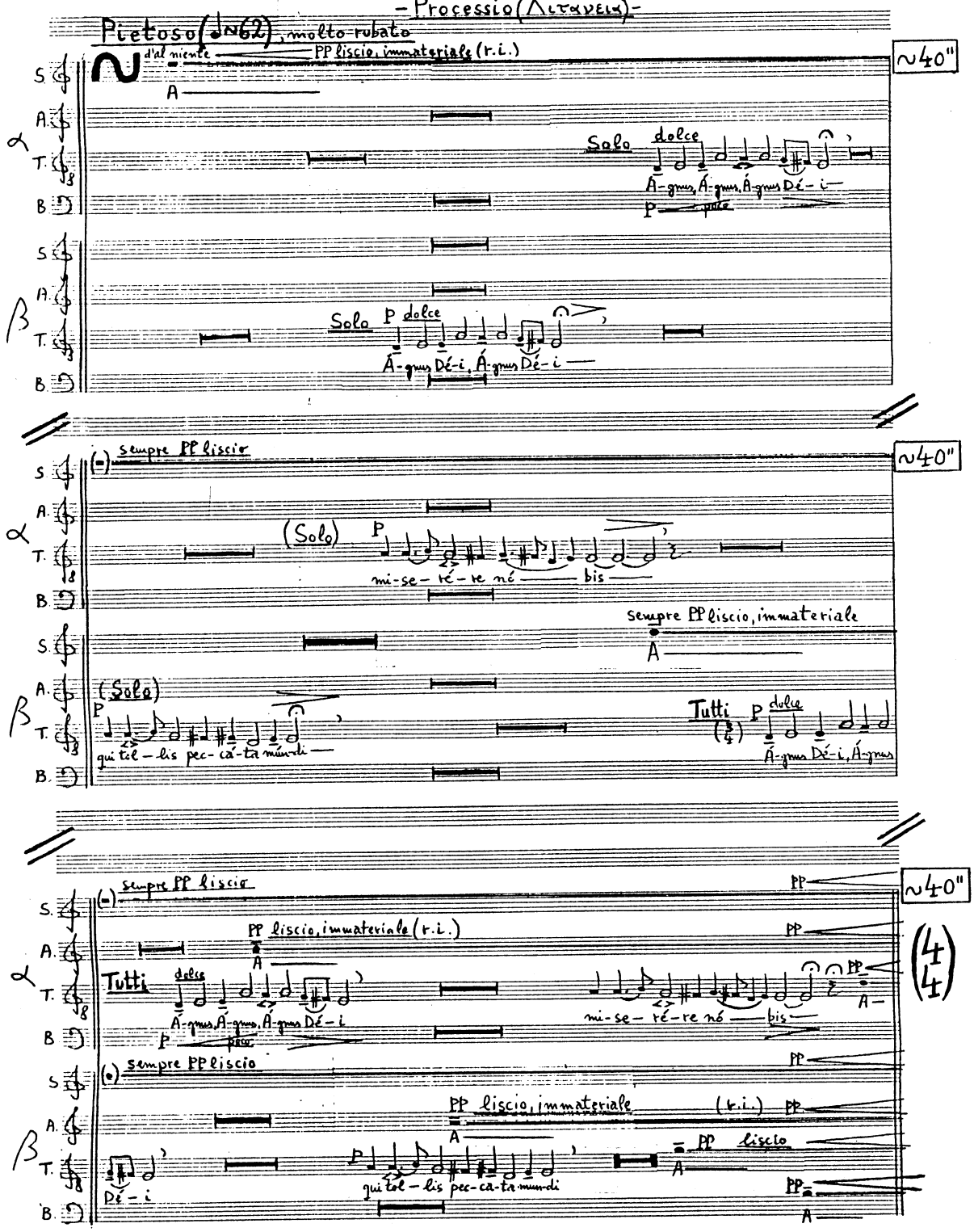

ff
molto calando
(Senza figure)
Dolcissimo, immateriale (♩=60)
mp
f dolce
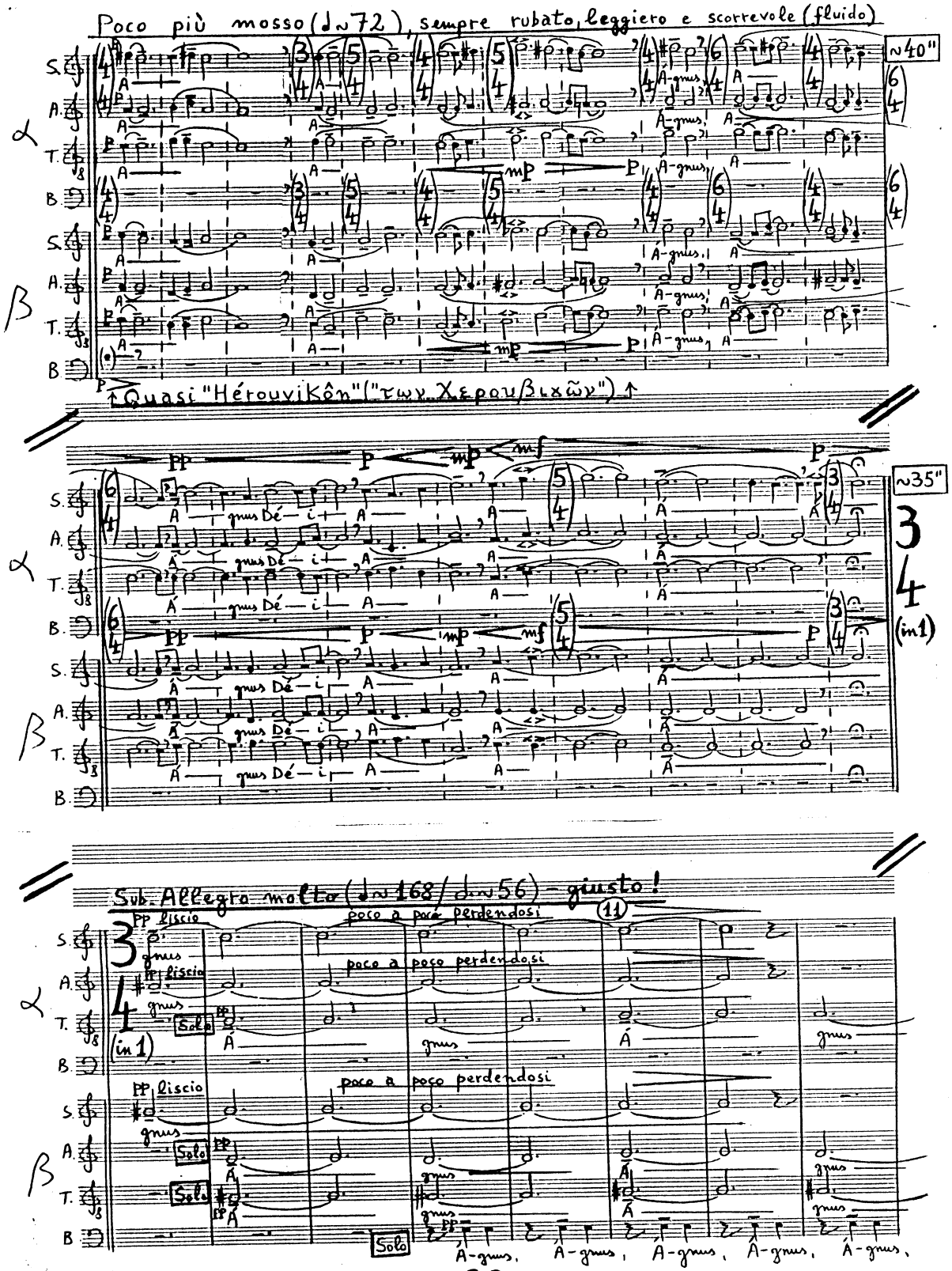
poco a poco allargando....
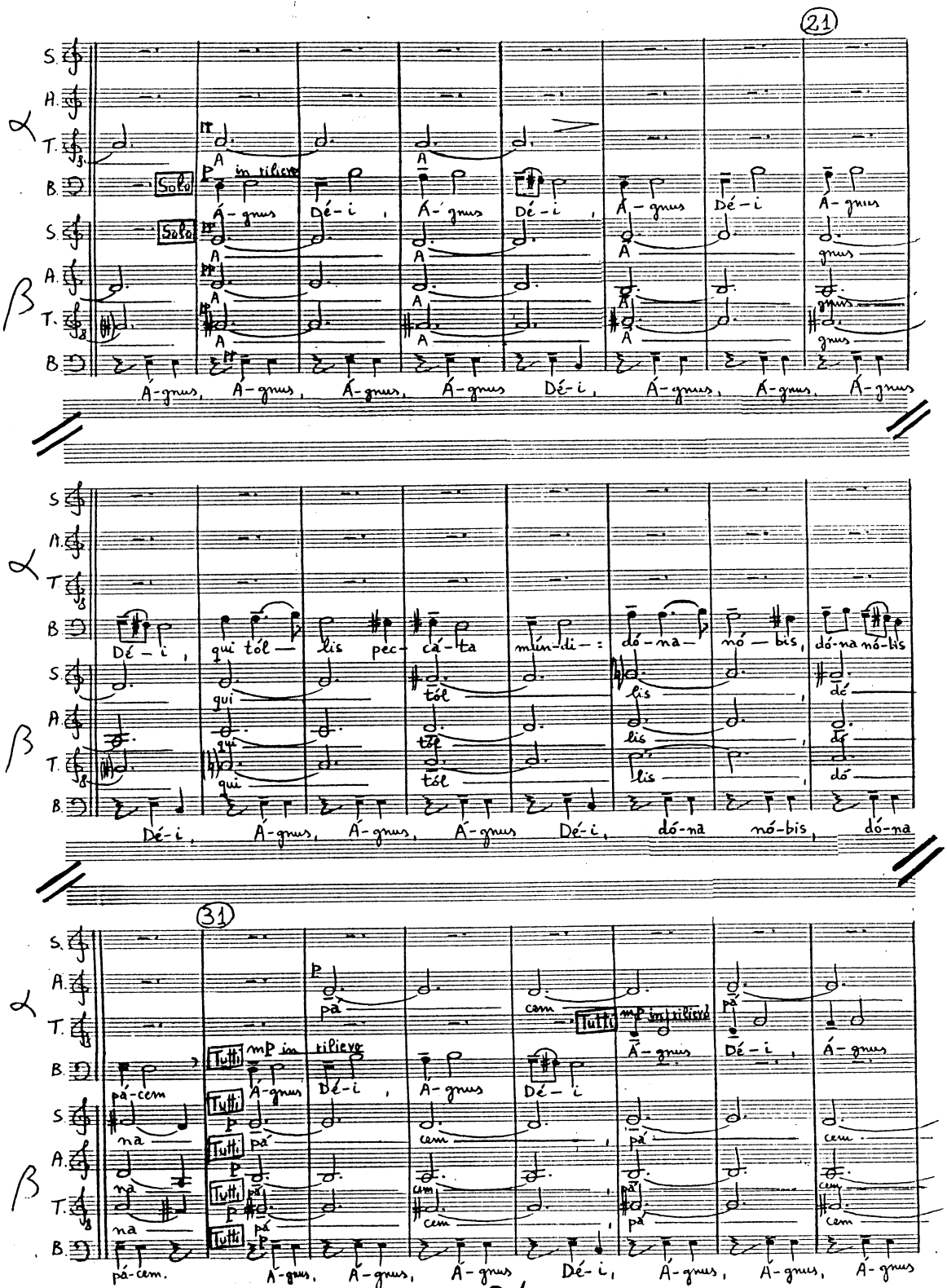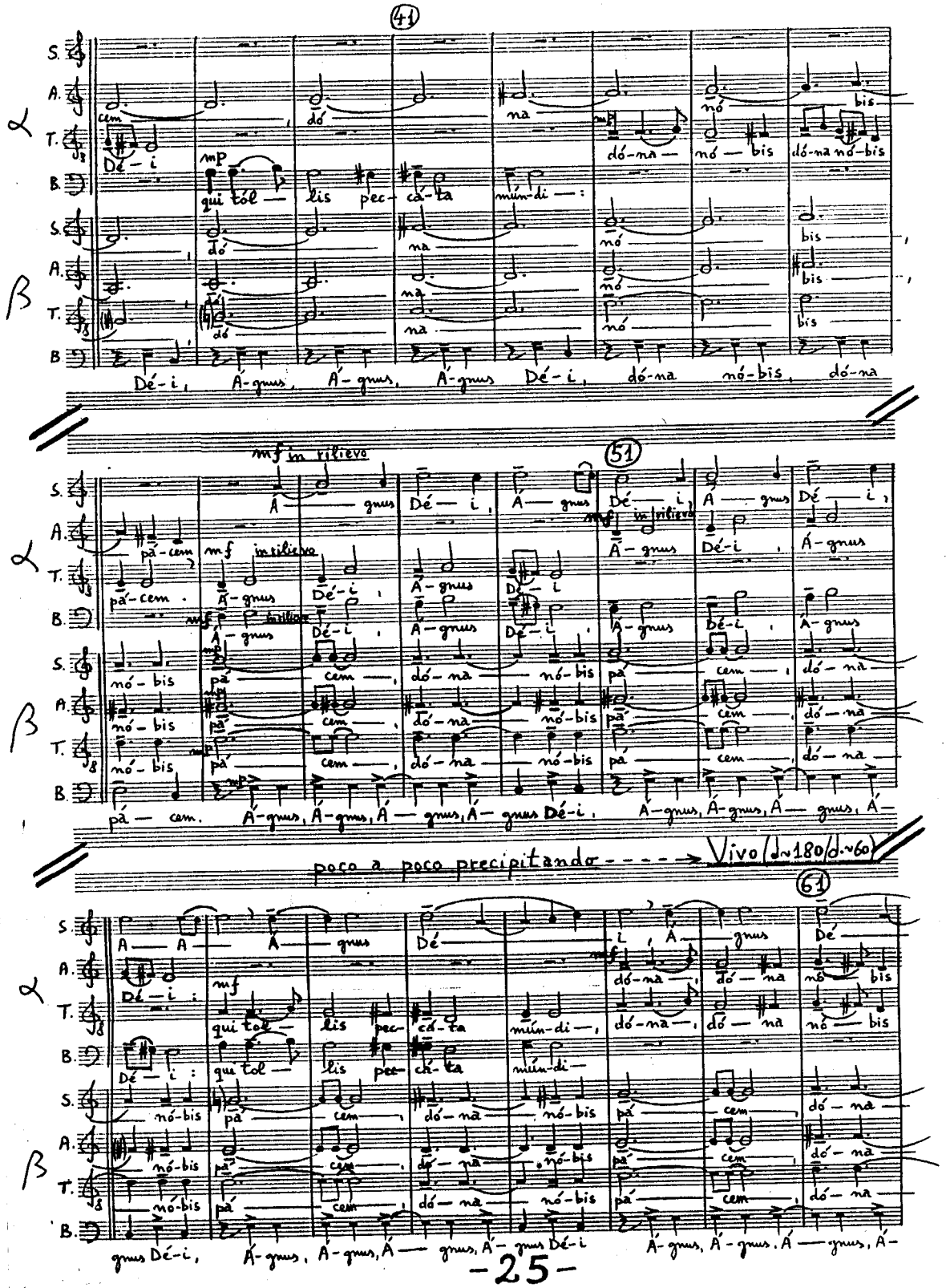


5.) AGNUS DEI (ΑΓΝΟΣ)
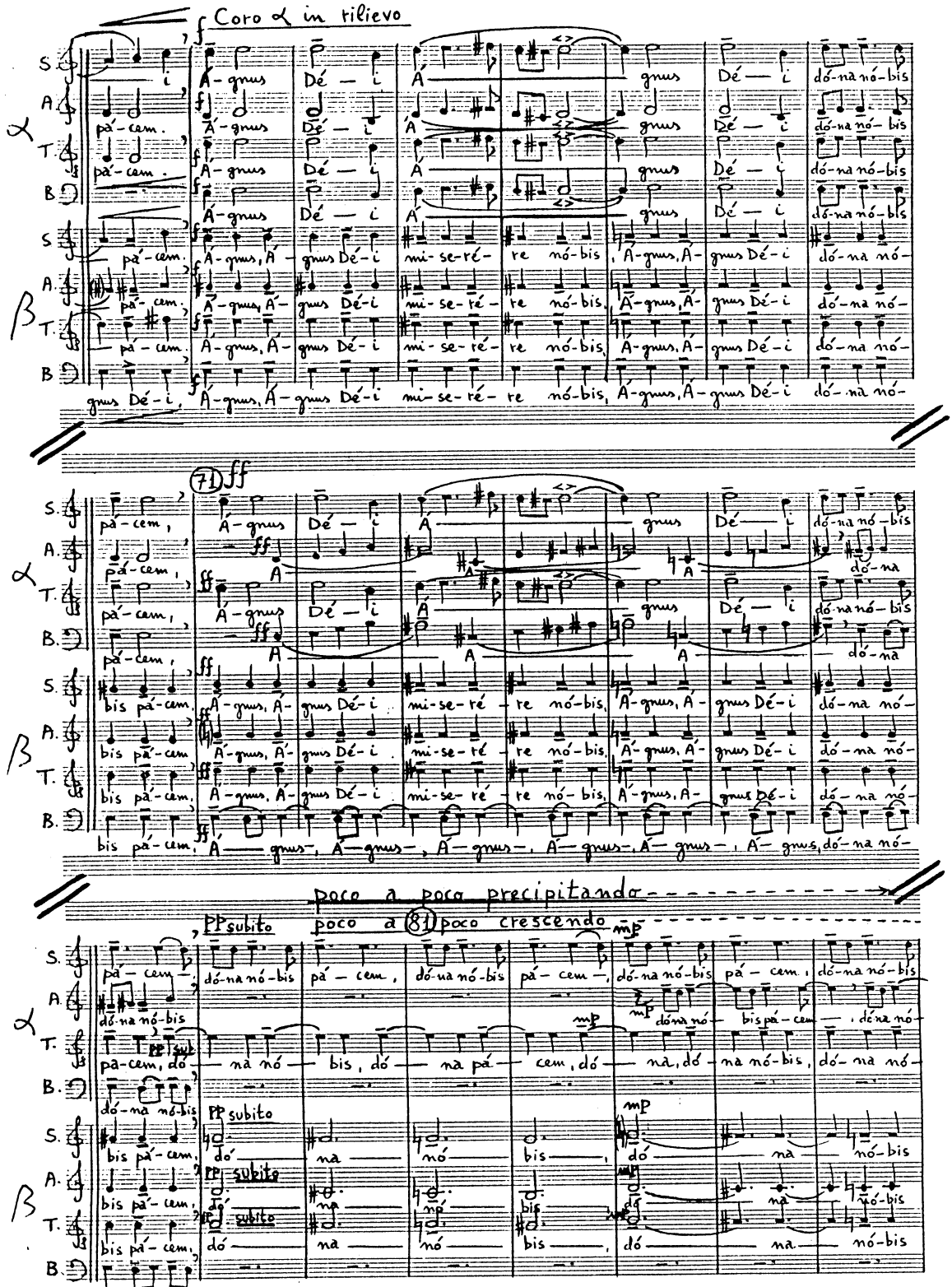
-Processio (Λιτανεία)-
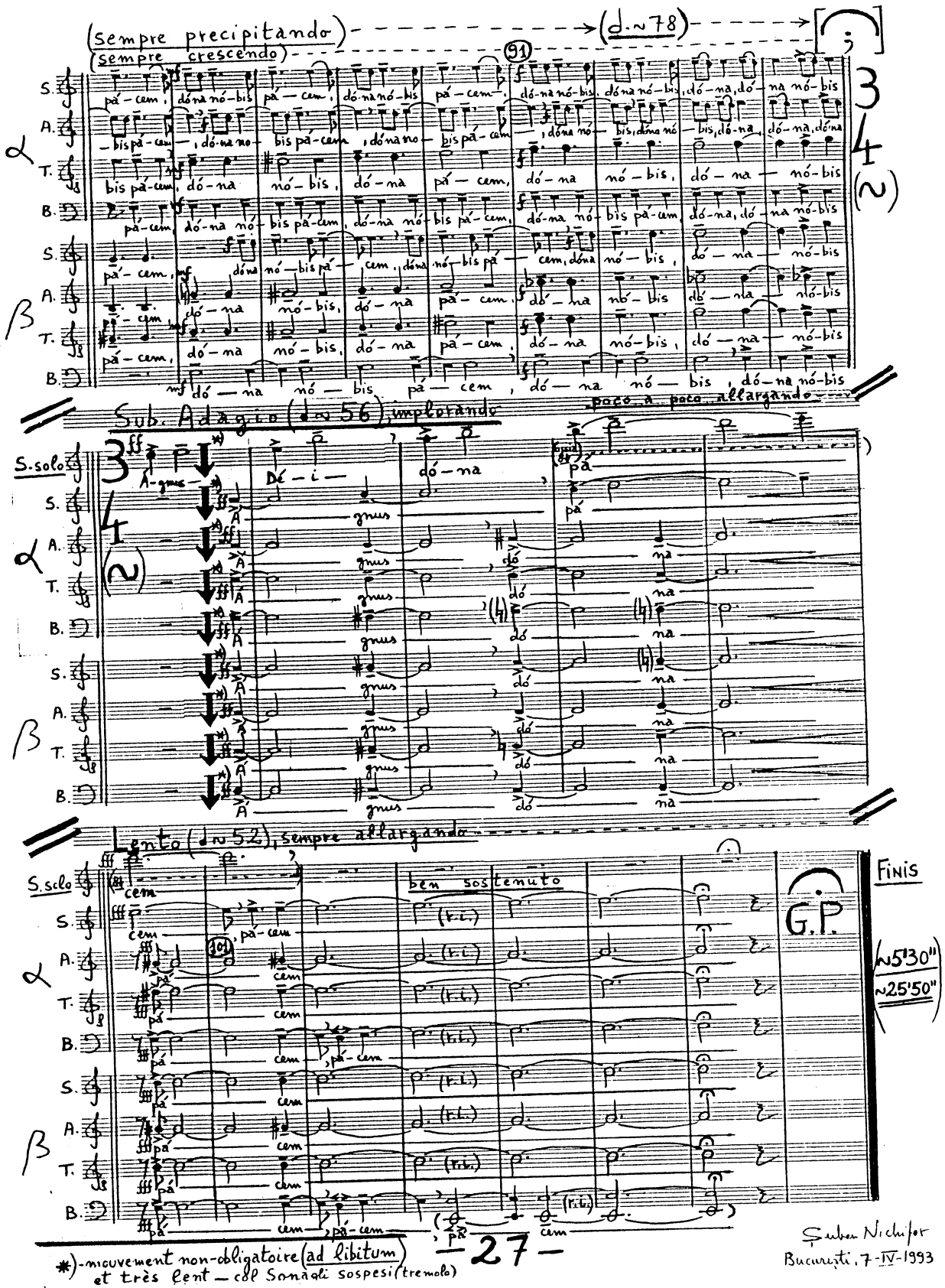



Poco più mosso (♩≈72), sempre rubato, leggiero e scorrevole (fluido)
≈40"
Quasi "Hérouvikôn" ("των Χερουβικών")
≈35"
Sub. Allegro molto (♩≈168 / ♩.≈56) - giusto!
poco a poco perdendosi
(11)
Solo
A-gnus,


21
Solo
Á-gnus, A-gnus, Á-gnus, Á-gnus Dé-i, Á-gnus, Á-gnus, Á-gnus
Dé-i, qui tól- lis pec- cá-ta mún-di- = dó-na- nó- bis, dó-na nó-bis
Dé-i, Á-gnus, Á-gnus, Á-gnus Dé-i, dó-na nó-bis, dó-na
31
Tutti
pá-cem
Á-gnus, Á-gnus, Á-gnus Dé-i, Á-gnus, Á-gnus, Á-gnus
pá-cem.


41
S.
A.
T.
B.
cem
Dé-i
dó
na
dó-na
nó
bis
dó-na nó-bis
mp
qui tól — lis pec- cá-ta
mún-di —:
Dé-i, Á-gnus, Á-gnus, Á-gnus Dé-i, dó-na nó-bis, dó-na
mf in rilievo
pá-cem
Á-gnus
Dé-i
51
pá — cem. Á-gnus, Á-gnus, Á — gnus, Á — gnus Dé-i, Á-gnus, Á-gnus, Á — gnus, Á-
poco a poco precipitando - - - - → Vivo (d=180/d.=60)
61
gnus Dé-i, Á-gnus, Á-gnus, Á — gnus, Á- gnus Dé-i Á-gnus, Á-gnus, Á — gnus, Á-


Coro α in rilievo
71
ff
poco a poco precipitando
pp subito
poco a 81
poco crescendo
mp



*)-mouvement non-obligatoire (ad libitum) et très lent — coll Sonagli sospesi (tremolo)

Șuluv Nichifor
București, 7-IV-1993

Maestrului Marin Constantin
și minunatului cor "Madrigal"

NATALIS DOMINI
(Christmas Anamorphosis)

per Coro a cappella*)

Șerban Nichifor
(1991)

①"Nativitas Domini"(♩=84)

T. (Tutti) — Ho-di — e Chris — tus na-tus est: Ho-di — e sal-va-tor ap-pa-ru-it:

T. (Tutti) — Glo-ri — a in ex-cel-sis De — o : Al-le-lu-ia —

B. (Tutti) — Al-le- lu-ia

②"Aŭ, ciov"(♩=60) Rubato — Tutti

T.1 (Solo) — Me-ga-lý-non psi-hí — mu —, tin ti-mi — ó — te ran —

B. (Tutti) — (A) — Mai-

③"Mai în sus", Romanian Colinda(♩=80)

T. (Tutti) — (A) — pe Hris —

B. — în sus și mai în jos Ca să nas-că pe Hris-tos

④"Veni Emmanuel", French Noël(♩=66)-Giusto

1 (Sola) A. — Ô viens Jé-sus, ô viens Em-ma-nu-el,

(l'altri) — tos — nous dé-voi-ler le

T. (loco) — (o)

B. — (o)
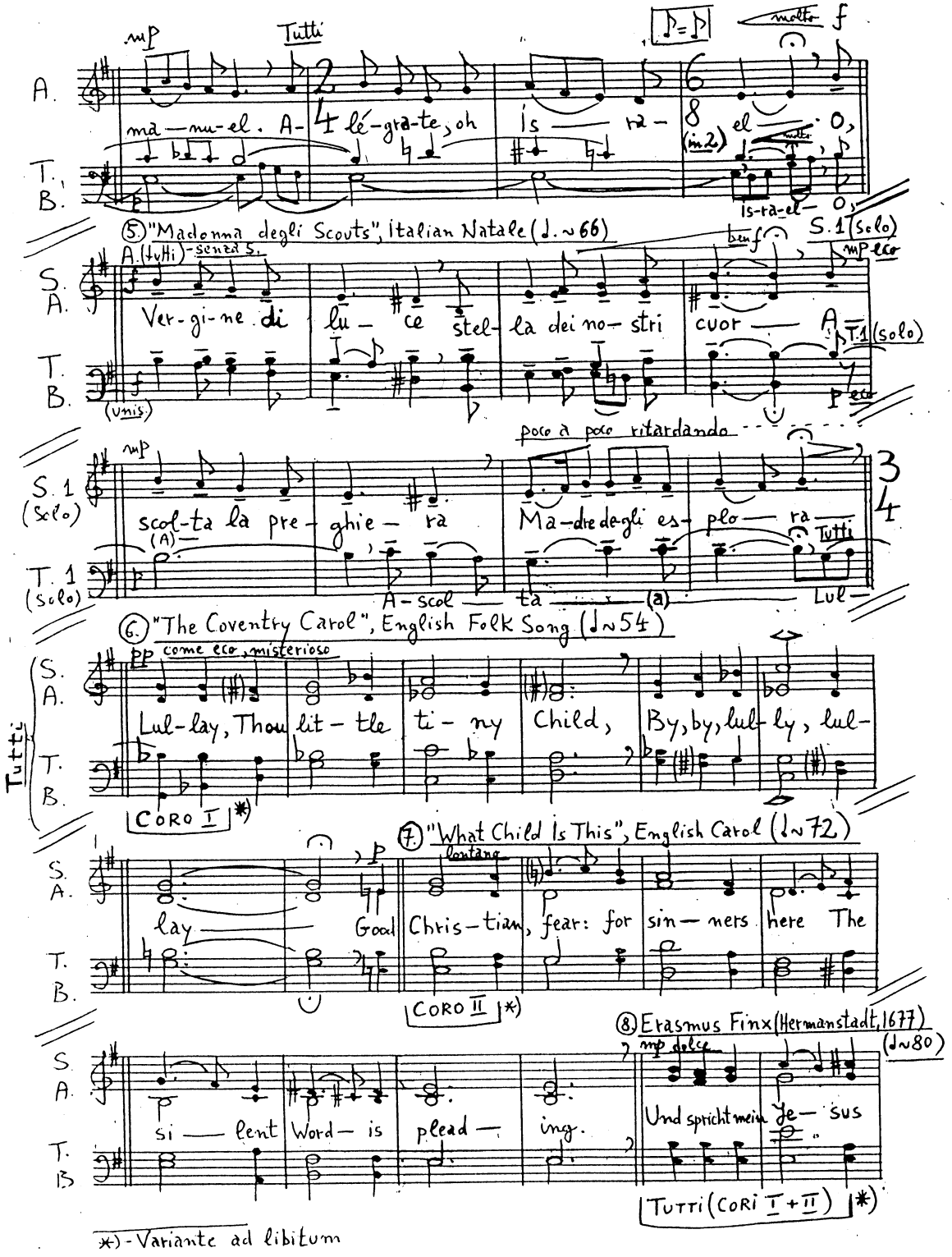
1.(sola) — mf

A. — fraternel —, y es-pe-ra su li-be-ra-ción Ven-drá, ven-drá E-

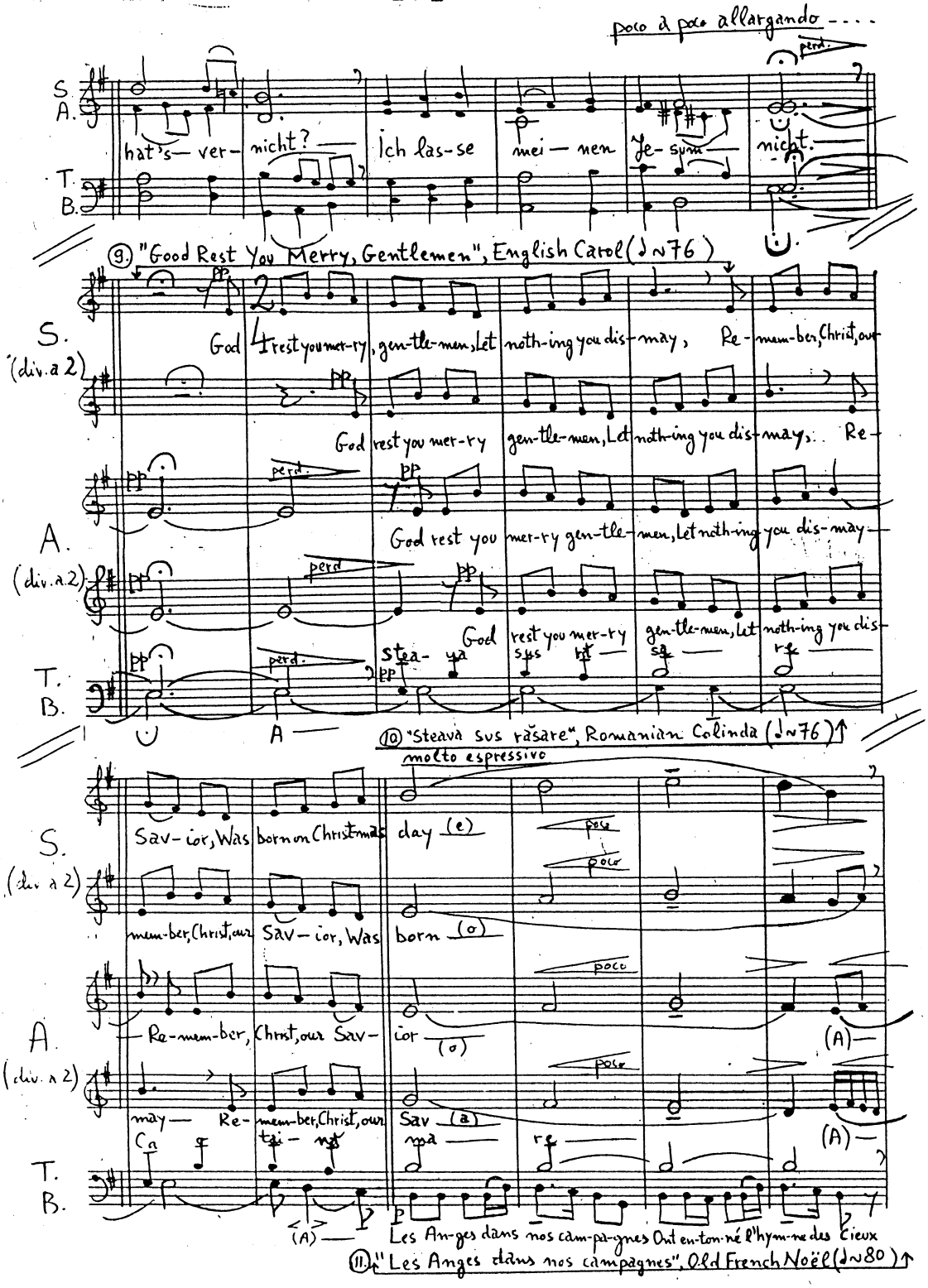
T. — poco mp

B.
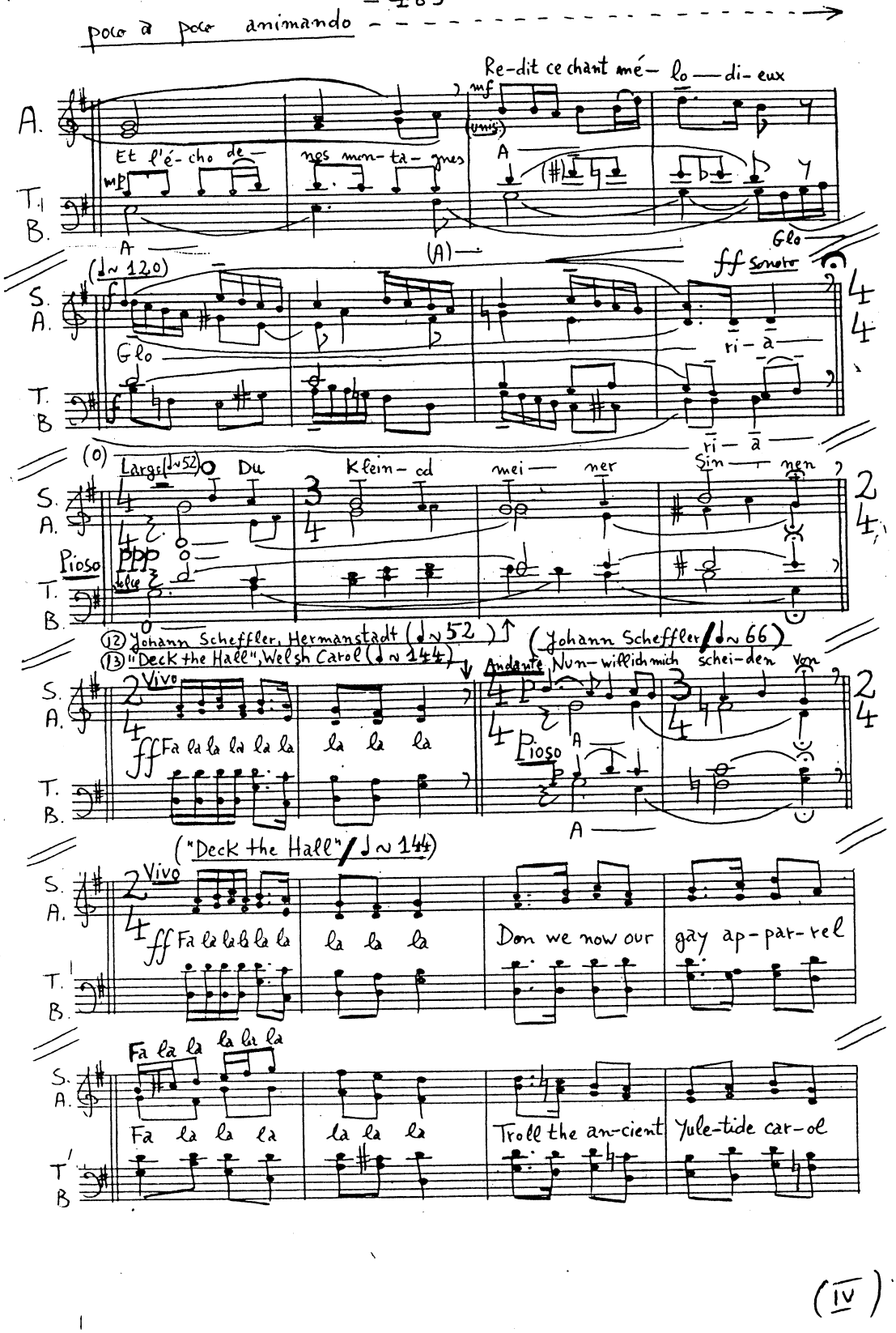
*)-10S./8A./6T./6B.


mp
Tutti
molto f
A.
T.
B.
ma — nu-el. A- lé-gra-te, oh is — ra- el (in 2) molto O,
Is-ra-el — O,
⑤ "Madonna degli Scouts", Italian Natale (♩. ~ 66)
A. (tutti) - senza S.
S. 1 (solo)
mp eco
S.
A.
T.
B.
Ver-gi-ne di lu — ce stel- la dei no- stri cuor — A —
T. 1 (solo)
(unis.)
poco a poco ritardando
scol-ta la pre- ghie — ra
Ma-dre degli es- plo — ra
Tutti
A - scol — ta — (a) — Lul —
⑥ "The Coventry Carol", English Folk Song (♩ ~ 54)
pp come eco, misterioso
Tutti
Lul-lay, Thou lit - tle ti - ny Child, By, by, lul- ly, lul-
CORO I *)
⑦ "What Child Is This", English Carol (♩ ~ 72)
p
lontano
lay — Good Chris-tian, fear: for sin — ners here The
CORO II *)
⑧ Erasmus Finx (Hermanstadt, 1677) (♩ ~ 80)
si — lent Word- is plead — ing.
mp dolce
Und spricht mein Je — sus
TUTTI (CORI I + II) *)
*) - Variante ad libitum

(II)
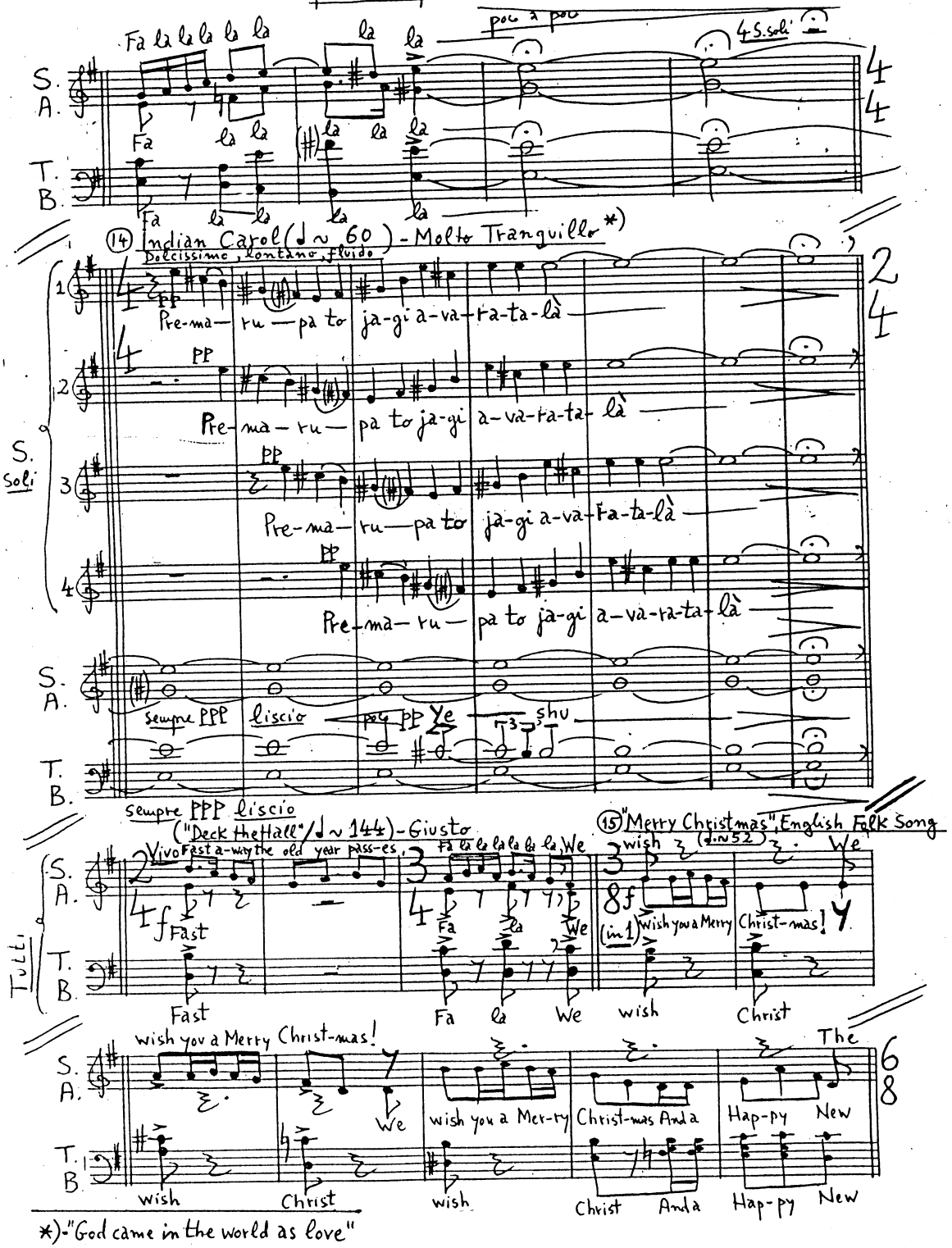

poco a poco allargando - - - -
S.
A.
T.
B.
hat's— ver- nicht? — Ich las-se mei — nen Je- sum — nicht.
perd.
⑨ "Good Rest You Merry, Gentlemen", English Carol (♩=76)
S. (div. a 2)
God rest you mer-ry, gen-tle-men, Let noth-ing you dis-may, Re-mem-ber, Christ, our
A. (div. a 2)
God rest you mer-ry gen-tle-men, Let noth-ing you dis-may. Re-
T.
B.
God rest you mer-ry gen-tle-men, Let noth-ing you dis-may—
⑩ "Steaua sus răsare", Romanian Colinda (♩=76)
molto espressivo
Sav-ior, Was born on Christmas day (e)
mem-ber, Christ, our Sav- ior, Was born (o)
Re-mem-ber, Christ, our Sav- ior (o)
may— Re- mem-ber, Christ, our Sav (a)
Les An-ges dans nos cam-pa-gnes Ont en-ton-né l'hym-ne des cieux
⑪ "Les Anges dans nos campagnes", Old French Noël (♩=80)

poco à poco animando



(IV)
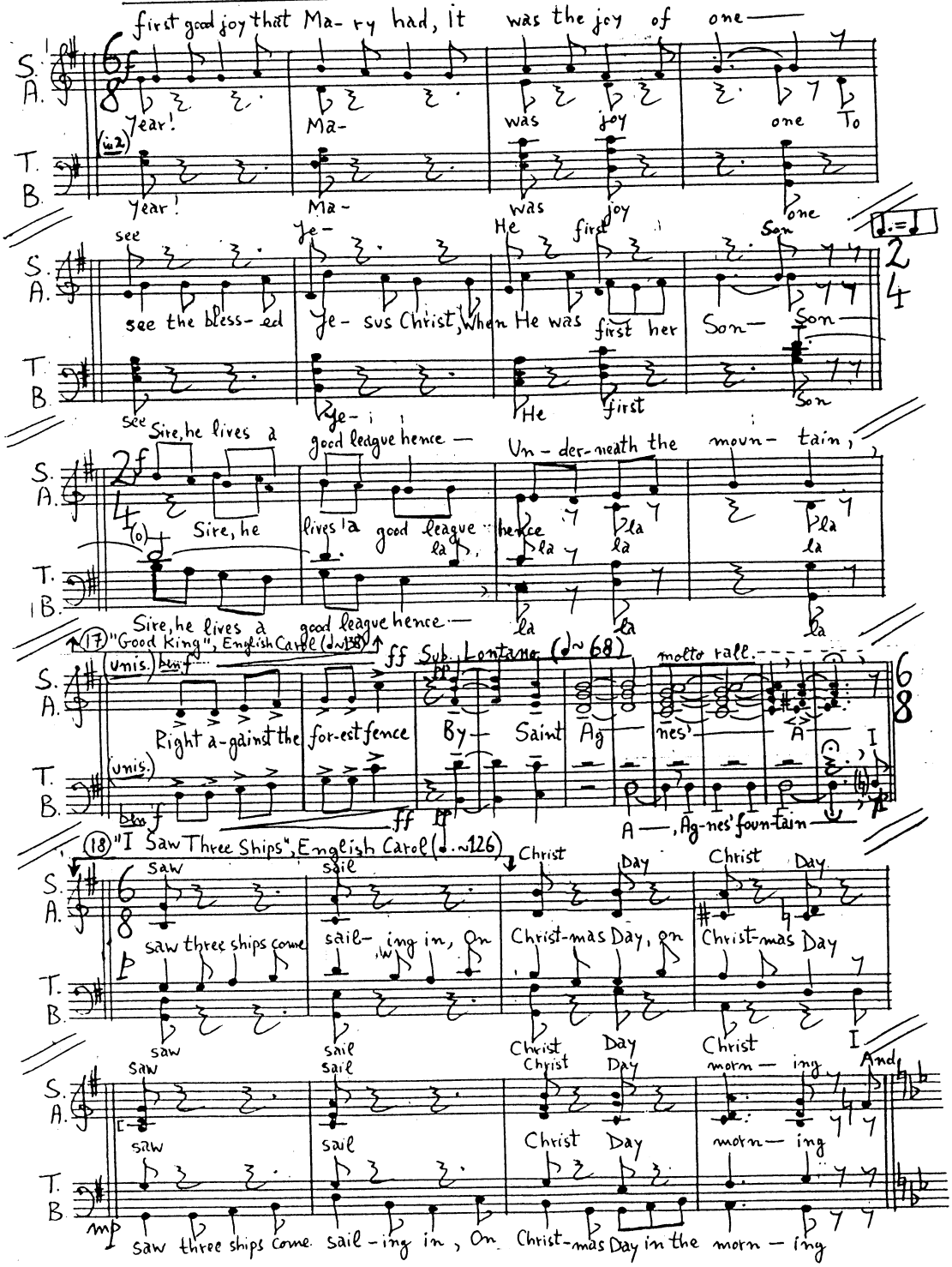
poco a poco rallentando



*)- "God came in the world as love"

(V)

(16) "The Seven Joys of Mary", Old English Carol (♩.≈138)



(VI)

Sub. Più Mosso (♩.~136)

what was in those ships all three, On Christ-mas Day, on Christ-mas Day

S. A. T. B.

mp

what was in those ships all three And what was in those ships all three La Her-

(19) "Adeste fideles" (♩.~96)

Deciso

bei — , o ihr Gläu — bi — gen — , fröh — lich tri — um —

ff

phie — rend, Ve — ni — te à — do — ra — mus —

(20) Romanian Colinda (♩.~138)

Vivo

Do — mi — ne , Dom-nul Sfînt să ne a — ju — te ! Dom-nul Sfînt!

Durata: ~ 6'30"

PP poco à poco precipitando molto fff (grido) Prestissimo (♩.~200)

Bucuresti, 8-13-X-91

*) - repetiție ad libitum (neobligatorie)

+ Iulian Nichifor

(VI 4)

POSTFAȚĂ

A.) "SPECULUM MUSICAE" ȘI ANAMORFOTICA SACRULUI PRIN SUNET

Motto:

"Am deosebit acest fel de muzică cerească (caelestis) de cea cosmică (mundana), deoarece denumirea de muzică cosmică este dată de Boethius numai lucrurilor mobile și sensibile. Cele care țin de felul de muzică de care tocmai vorbeam, sunt lucrurile metafizice și transcendentale, fără nici o legătură cu mișcarea și materia sensibilă".

Iacob de Liège, "Speculum musicae" ("Oglinda muzicii")- sec. XIV

În încheierea acestei investigații în domeniul fascinant al anamorfoticii sonore, considerăm oportună expunerea cîtorva idei conclusive, sintetizate prin "reducerea" - în sens fenomenologic - a materialului parcurs.

În acest context, arta sunetelor ne apare ca o "oglindă" (speculum) ce reflectă quasi-hierofanic ipostasurile imateriale ale Sunetului fundamental,- Creator, Promietor, Mîntuitor, Sfințitor și Judecător... Caracterul eminamente mistagogic al muzicii (reliefat și prin tainele de nepătruns ale intuiției artistice) îi conferă acesteia valențele unui autentic ritual, desfășurat într-o proiecție tridimensională, determinată de conexiunile organice ale ciclului temporal cu cele două cicluri spațiale, ce evoluează (după modele matematice universale) atît în planul sonor intern (micro-cosmosul modal), cît și în cel extern (macro-cosmosul acusmatic, de natură topologică).

Funcțiile muzicii (implicînd și dimensiunea cognitivă) se evidențiază astfel:

- a.) în raport cu Sacrul (în sens liturgic, sub inspirația sau asistența Sfîntului Duh) - funcția soteriologică (revelată "receptorului", compozitorului) și cea latreutică (iradiind de la "emițător", adică de la interpret);
- b.) în raport cu oamenii, cu "profanii" - funcția inițiatică (orfică, educativă - exercitată asupra publicului).

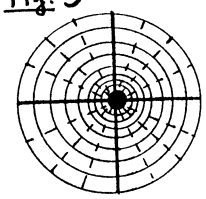
Cele trei cicluri ("cercuri", "ceruri") constitutive delimitează astfel acea "sferă armonică eternă" a muzicii, orientîndu-se după

./.

coordonatele vitale ale Sfintei Cruci - acest "axis mundi" reprezentat şi prin pătratul înscris în cerc. În acest sens, matematicianul renascentist Luca Pacioli sublinia - în tratatul "Divina Proportione", 1509 - că "anticii, luînd seama la cuvenita alcătuire a corpului omenesc, îşi făureau toate operele şi mai ales templele după proporţia lui, căci într-însul găseau cele mai de seamă două figuri, fără de care nu e cu putinţă să realizezi nimic, şi anume cercul - figura cea mai perfectă şi mai raţională, după cum spune Dionisie în "De Sferis" - şi pătratul."

Urmînd arhetipul Sfintei Cruci, anamorfotica sonoră relevă conexiunile intime ale celor trei cicluri, implicînd subtile interferenţe şi "modulaţii" spaţio-temporale. Evident, cunoaşterea muzicală este eminamente apofatică, limitîndu-se la determinarea (intuitivă şi/sau raţională) a "energiilor necreate" ale vibraţiei transcendentale, ce este incognoscibilă în Fiinţa ei (Fig. 9).

Fig. 9



Cunoaşterea apofatică a "sferei armonice" a muzicii:
Fiinţa insondabilă a Sunetului este înconjurată de infinitele cercuri concentrice simbolizînd sistemele de cunoaştere catafatică a "energiilor sonore necreate", ce iradiază după arhetipul Sfintei Cruci ("axis mundi").

În această perspectivă, anamorfotica sonoră propune - ca metodă - o integrare a datelor "obiective" (ştiinţifice, catafatice) şi "subiective" (artistice, apofatice) ale cunoaşterii prin muzică, în conformitate cu estetica renascentistă (Leon Battista Alberti - "De re aedificatoria") ce definea "frumosul" în echivalenţă cu "armonia", adică cu "proporţionarea coerentă a părţilor", exprimată prin "symmetria" antică, prin "consonantia" medievală, ca şi prin alte noţiuni sinonime specifice epocii moderne: "concinnitas", "concerto", "concordanza", "consenso" sau "conspiratio partium".

./.

Cristalizată în primele opt secole după Hristos prin aportul providențial al unor mari spirite patristice, ca de pildă Dionisie Pseudo-Areopagitul, estetica bisericească a găsit definiția ideală a "frumosului", prin binomul "consonantia et claritas" (sinonim "euphoniei" și "kalophoniei" bizantine), ce proiecta sfera "armoniei" în dimensiunea transcendentală a "Iluminării" prin "contemplație" ("theoria"bizantină). Prin aplicarea unor principii ale teologiei mistice (derivînd din cele trei mari trepte ale apofatismului isihast - purificarea, iluminarea și îndumnezeirea), "theoria"(sau "contemplația") muzicii a reușit să identifice noi teritorii ale ek-stasis-ului sonor, cum ar fi acel tulburător "întuneric mai presus de lumină" (ὑπέρφωτον γνόφον — descris de Sf. Grigorie Palama), acel "întuneric dumnezeiesc" ce precede Unirea... Desigur, în acest context "întunecarea" nu are un sens peiorativ, ci simbolizează Marea Taină pe care noi o percepem ca pe o "lumină inaccesibilă, din pricina strălucirii covîrșitoare și a revărsării exuberante de lumină suprafirească", Una dintre formele acestei Taine a îndumnezeirii este și Sfânta Euharistie - anamorfotica sonoră reflectînd prin muzică inefabilul proces al "transsubstanțiației" ("prefacerii") sunetului fizic (profan) în Sunet transcendental, primordial, etern, cosmic, sacru...

Prin acest tainic proces, sunetul divin pune în rezonanță divinul din om, cu care intră în consonanță, astfel încît,atunci "cînd ne dăm semma - cu ajutorul a ceea ce e unit și potrivit cum se cuvine în noi înșine - de ceea ce,în sunete, e unit și potrivit cum se cuvine, aflăm că suntem alcătuiți în același fel" (Boethius) - adică după chipul și asemănarea lui Dumnezeu !

Conștienți de acest adevăr peren, nu ne-am dorit ca, prin prezentul studiu, să oferim o "nouă" rețetă iluzoriului jertfelnic al templului raționalist și idolatru dedicat "Avangardei". Nu am dorit decît să pledăm, o dată în plus, în direcția redescoperirii - prin infinite căi creatoare - a ideii de muzică, ca expresie a hiperteismului (ὑπέρθεος), a îndumnezeirii omului.

Am expus toate aceste idei și compozitorului Ton de Leeuw, unul dintre cei mai importanți creatori contemporani olandezi și europeni, coordonator al unui Seminar organizat în luna octombrie 1992 de Fundația "Gaudeamus" din Amsterdam pe tema raportului tradiție/inovație în arta muzicală a zilelor noastre. Cunoscîndu-i preocupările de o viață - atît în plan componistic, cît și pe linie muzicologică - în domeniul muzicii sacre, i-am propus să înregistrăm un dialog pe această temă. Răspunsurile oferite sunt deosebit de interesante (cu multiple conotații teologice, fenomenologice, sociologice), ilustrînd una dintre pozițiile definitorii ale esteticii muzicale la acest sfîrșit de veac și de mileniu.

B.) SACRALITATEA OPEREI MUZICALE ÎNTRE TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE - CONVORBIRE CU COMPOZITORUL TON DE LEEUW

Ș.N. - Fundația "Gaudeamus" din Amsterdam - una dintre cele mai importante instituții europene de promovare a artei muzicale contemporane - a găzduit recent un extrem de interesant seminar dedicat analizării raportului dintre culturile tradiționale și muzica nouă. Vă rog deci, stimate Maestre Ton de Leeuw, ca, în calitatea Dumneavoastră de principal coordonator al acestei manifestări internaționale, să binevoiți a ne prezenta opinia Dumneavoastră legată tocmai de ponderea acestei perene relații tradiție/inovație în contextul evoluției actuale a fenomenului componistic.

T.de L. - Într-adevăr, tradițiile muzicale din întreaga lume și raporturile lor cu muzica contemporană mă interesează în mod deosebit. Vedeți, timpurile s-au schimbat foarte mult și toată lumea observă acest lucru. În urmă cu 30-40 de ani, chiar dacă existența culturilor muzicale extra-occidentale era în principiu cunoscută, contactul efectiv era îngreunat de lipsa mijloacelor specifice (discuri, interpreți de circulație internațională, etc.). Astăzi, însă, totul s-a schimbat, astfel încît muzicile exotice au devenit cu adevărat un tezaur mondial la care tinerii compozitori pot avea un acces nemijlocit. Dacă odinioară toate aceste culturi erau închise iar problemele de identitate se reduceau la normele propuse de colectivitățile respective, în prezent perspectivele sînt deschise: toată planeta este la dispoziția noastră, toate aceste culturi există, ne influențează, exercită un impact asupra noastră - iar tinerii compozitori realizează faptul că ei sînt implicați în acest proces global. Trăim deci o epocă nouă - și acesta a fost scopul seminarului, ca de altfel și convingerea care m-a marcat încă de la începuturile mele componistice.

- Dacă Terra a devenit, în această epocă a comunicațiilor culturale nelimitate, un veritabil "sat planetar", care va fi însă soarta muzicilor naționale? Cu alte cuvinte, se va sintetiza oare - sub impactul irezistibil al exploziei informaționale - un limbaj sonor universal, eventual în detrimentul celor naționale ?

./.

- Este o întrebare (într-adevăr foarte) interesantă și există azi mulți compozitori care și-o pun. Pentru mine, răspunsul nu este chiar atît de dificil: pentru a găsi dimensiunea universală în muzică, prima exigență este de a fi un foarte bun compozitor, cu mult talent, capabil de a scrie o muzică cu o valoare care atinge - să zicem - esențele spiritului uman. Acest nivel este mai presus de orice criteriu de naționalitate.
- Din puncte de vedere strict axiologic aveți perfectă dreptate ! Și totuși, referindu-ne exclusiv la limbajul sonor propriu-zis, considerați că în viitor se va sintetiza idiom comun - nu neapărat internaționalist, dar oricum implicînd "elementele genetice" ale mai multor limbaje naționale ?
- Este o problemă foarte importantă, dar - în primul rînd - și în raportul local/universal ceea ce contează este calitatea muzicii ! Pe de altă parte, utilizarea unor elemente folclorice aparținînd altor culturi devine o problemă pur pesonală, de natură estetică. Cu alte cuvinte, compozitorul are libertatea să găsească în muzica sa o anumită identitate națională ce acționează la două niveluri: prin surse tradiționale citate ad litteram , sau prin spiritul ce se află în interiorul acestor tradiții. În ultimă instanță, alegerea este strict personală... De pildă, pentru a da un exemplu concret, un bun compozitor japonez poate opera cu materiale autohtone ușor recognoscibile (cum ar fi instrumentele japoneze), dar el poate utiliza și orchestra simfonică occidentală (fără nici o lugătură cu folclorul nipon) în transmiterea - la un nivel cu mult mai subtil - a spiritului național. Finalmente, identitatea sa va fi tot japoneză...
- În ceea ce vă privește, știu că sînteți foarte preocupat de muzica sacră.
- Cred că trăim într-o epocă în care sentimentul religios devine din ce în ce mai important. Am avut, în acest secol, o perioadă dominată de materialism, dar acum - în aceste vremuri atît de confuze - remarcăm că oamenii și în special artiștii simt nevoia să se reorienteze spre originile cele mai importante ale Umanității. Și iată, există compozitori,ca și Dumneavoastră, care se inspiră direct din tradițiile creștinismului. Eu m-am simțit foarte atras de metafizica asiatică în general, iar concepțiile mele despre muzică și despre tot ceea ce e uman au fost determinate de contactele mele - inițiate acum 30 de ani - cu această viziune metafizică pe care o întîlnim, de pildă, în budism. Există, dacă vreți, un spirit religios, care însă nu este legat de o anumită religie, cu toate că e foarte profund... Astfel, atunci cînd am dorit să exprim prin muzica mea acest sentiment, am folosit texte din Biblie (în "Trilogy"), dar și din poeții mistici arabi

./.

(în "Cinci Imnuri" și în "Transparence" - unde utilizez versuri de Hallâj, Ibn'Abbad, Rumi, Chibli și Ibn' Atâ Allah). Peste tot în civilizația umană, unde putem găsi mari gînditori mistici, există și surse ce pot reactiva concepția noastră creatoare... "Trilogy" a fost inspirată, cum spuneam, de Biblie: "Cîntarea Cîntărilor", "Apocalipsa", "Psalmii"...

- Ați inserat însă și elemente muzicale tradiționale...
- Desigur - m-am simțit, de pildă, întotdeauna atras de cîntul gregorian, de tip occidental. În "Invocații" am citat efectiv imnul gregorian "Libera me", dar în varianta benedictinilor din Solemes, nu în forma sa canonică. Avînd o frumusețe simbolică, acest vechi imn este integrat într-o textură de factură modernă. Există, bineînțeles, exigența de a utiliza un limbaj contemporan, dar acesta trebuie să fie și compatibil cu muzicile tradiționale, de pildă cu cîntul gregorian... Trebuiesc de asemenea evitate parafrazele ironice, astfel încît intonațiile tradiționale să se integreze funcțional, organic în limbajul muzicii noi. În acest scop, am imaginat o nouă concepție modală pe care se bazează toate lucrările compuse în ultimii 10 ani. Mi-am găsit astfel propriul limbaj modal, ce integrează elemente esențiale din anumite moduri vechi (de sorginte occidentală, dar și asiatică - din India, din țările arabe, etc.), folosind însă toate resursele de care dispunem azi. Subliniez faptul că nu este vorba de o imitație, ci de o re-integrare a acelor vechi elemente ale culturii muzicale într-un limbaj specific zilelor noastre. Cred că aceasta este explicația pentru care, în lucrarea amintită, scara gregoriană se integrează natural în concepția modală.
- Ați aplicat aceste principii și în "Les Adieux" (1989), această pagină de referință a literaturii pianistice de azi ? Oricum, motto-ul lucrării, extras din "Vishnu purana", este emblematic: "Toate sunetele nu există decît ca forme ale Celui care a luat sunetul ca formă..."
- Este o piesă relativ recentă pe care am conceput-o într-o perspectivă cu totul metafizică, fiind inspirată de "Upanișade"-le hinduse ce au, după cum se știe, o vechime de cîteva mii de ani... Am găsit întotdeauna acolo valori spirituale ce îmi apar esențiale și care sînt foarte greu de rezumat, deoarece lumea indiană este totodată și lumea budistă, ce nu poate fi explicată în cîteva fraze... Totuși, una dintre consecințele acestei viziuni este poate și faptul că eu concep muzica - sau, mai bine zis, sunetele - ca purtătoare ale unei dimensiuni spirituale în sine (chiar dacă compozitorul nu o dorește, sunetele în sine reprezintă oricum valori spirituale !). În acest sens îmi compun muzica astăzi, "Les Adieux" reprezentînd un exemplu de reproducere a unei spiritualități cu mijloace exclusiv muzicale, deci fără text literar.

./.

- Remarc multe "consonanţe" între estetica Dumneavoastră muzicală şi cea a marelui dirijor şi fenomenolog român Sergiu Celibidache !
- Nu mă miră acest lucru, deşi nu cunosc în amănunt poziţia sa estetică. Trebuie totuşi să vă mărturisesc că am avut întotdeauna o anumită afinitate faţă de mulţi oameni de cultură români ! Nu ştiu de ce, dar aşa o simt... De exemplu, am o foarte mare admiraţie pentru unul dintre gînditorii Dumneavoastră, Mircea Eliade. I-am citit multe cărţi şi pot spune că mă simt foarte aproape de el...
- Poate şi din cauza procupărilor comune în revelarea Sacrului. Din cîte ştiu însă, hermeneutica Dumneavoastră muzicală v-a oferit şi alte conexiuni, materializate de pildă în lucrări ca "Hommage à Henri"(1989).
- Această muzică este dedicată unuia dintre cei mai buni prieteni ai mei, cel ce a fost marele filozof olandez Henri van Prink - un om universal, cu adevărat genial, avînd o perspectivă internaţională prin interesul manifestat spre toate tradiţiile Umanităţii... Mi-am dorit să compun o muzică simplă, cu un limbaj redus la esenţe, care să exprime toate ideile mele legate de spiritualitatea sunetului, dar şi caracterul de omagiu adus acestei atît de importante personalităţi... Vedeţi, sunetul - ca toate manifestările spiritului - are un loc privilegiat în filosofia hindusă. Acesta este sensul pe care şi eu îl atribui sunetului şi de aceea sînt de multe ori intrigat de producţia muzicală atît de absurdă de azi... Nu mă refer însă doar la muzica uşoară, ce ne agresează peste tot, răpindu-ne pînă şi noţiunea de "linişte" !...
- Poate ar fi interesant să ne amintim şi de profeţiile unui compozitor de talia lui Arthur Honegger, care afirma, încă de acum patru decenii, că "în ritmul în care mergem, vom avea la sfîrşitul secolului o muzică foarte superficială, barbară, care va asocia o melodie rudimentară unor ritmuri sacadate cu brutalitate. Aceasta va conveni de minune urechilor atrofiate ale melomanilor anului 2000 !... Să avem curajul să privim cu luciditate, aşa cum aşteptăm şi moartea, sfîrşitul civilizaţiei noastre muzicale, care de altfel nu face decît să preceadă foarte (de) aproape sfîrşitul civilizaţiei înşăşi..." Fără a fi neapărat apocaliptici, în această perspectivă eminamente eshatologică trebuie totuşi să observăm fenomenul general de profanare a muzicii...
- Există o inflaţie a prostului gust, o desconsiderare a muzicii ca artă cu adevărat preţioasă ! Vedeţi, cuvîntul sanscrit "nada" semnifică "sunet", dar acest concept nu indică doar un lucru material, ci şi acel sunet inaudibil, inefabil ce se află în spatele sunetului acustic... Sunetul are deci o funcţie determinantă în creaţia Universului - este o energie ce se află chiar la originea Universului şi care este purtătoarea acestei cosmogonii de la începuturile ei pînă în prezent. Acestea sunt, de fapt, dimensiunile sacre ale sunetului şi, implicit, ale Muzicii - ca artă a sunetelor, ca artă cosmică...

.----------.

C.) QUO VADIS, MUSICA ?

"Duhul lui Dumnezeu este susţinătorul tuturor lucrurilor care nu există în sine, ci unele în altele (ab alio et in aliis). Modelele şi simetriile, mişcările şi ritmurile, cîmpurile şi concentrările de energie cosmică, totul apare şi se păstrează în comuniunea Duhului Dumnezeiesc. În Biserica veche, această comuniune a fost înţeleasă ca o armonie a ordinii cosmice."

Pr.Prof.Dr. Dumitru Popescu - "Teologie şi Cultură"

"Le pire adversaire qui soit, l'ignorance, s'est faufilé... sous différents noms employés à tort et à travers: oecumenisme, pluralisme, démocratie,,,"

Josemaría Escrivá de Balaguer,"Sillon"(359)

În mod incontestabil, acest sfîrşit de veac şi de mileniu marchează şi în domeniul artei sunetelor o intensificare fără precedent a procesului de dizolvare a valorilor tradiţionale creştine, ce au fost sistematic atacate, contestate, "demitizate" de ideologii "noii ere". Oricum, doctrina "New Age" nu este - aşa cum ar putea părea - un fenomen eminamente contemporan. Primele simptoame ale acestei grave "maladii a spiritului" (apud Constantin Noica) s-au reliefat încă din vremea Mîntuitorului (prin activitatea malefică a fariseilor şi saducheilor - ca autori morali ai tragicului deicid), continuînd de-a lungul celor două milenii creştine prin diferitele secte, "societăţi" şi "partide" gnostice, al căror unic scop nu a fost altul decît acela al subminării Bisericii Universale a Domnului nostru Iisus Hristos. Fundamentat pe falsa dihotomie elitistă, gnosticismul a utilizat cele mai variate metode diversioniste subsumate mentalităţii "internaţionaliste" (în diversele ei forme de manifestare), ce nu reprezintă decît o deturnare, o profanare a infabilului mesaj universal creştin. În viziunea unor "vicleni şi desfrînaţi" (Mt. 12,39) slujitori ai"celui care dezbină" (dia/bolus), planul apocaliptic este riguros structurat pe etape,ce ar implica: declanşarea crizei mondiale (inflaţia galopantă producînd um faliment general, de la nivelul individual la cel statal), încurajarea stărilor conflictuale (în toate formele lor), impunerea pedepsei capitale (în conformitate cu "Lex Talionis") într-un context juridic echivoc, favorizînd apariţia unui "guvern mondial" subordonat "monarhului universal din casa davidică" (de fapt, Antihristul ce precede Parusia Domnului - cf. II Tes. II, 3-4).

/.

Alterarea spirituală s-ar produce, în acest context, prin discreditarea instituției ecleziastice și a sistemului educațional creștin, într-un proces ce ar determina confuzia valorilor (prin entropie) și pervertirea morală a maselor - ca premize ale "coborîrii" dirijate a nivelului intelectual (căile vizuale ale mass-mediei avînd, în acest sens, un rol esențial). "Alegii" ar putea astfel manipula mai lesne "turmele umane" ("stupid people"), făcînd apel la o serie de concepte deturnate sub aspect semantic; de aceea, în condiții în care "experimentul ateist" a eșuat în mod lamentabil, iar creștinismul este inacceptabil pentru "elită", scenariul prevede lansarea unei "noi religii", a unei "noi culturi", a unei "noi civilizații post-moderniste" - adică a "Noii Ere" ! Schimbarea etichetelor și adaptarea ambalajului nu modifică însă prin nimic conținutul "mărfii" (mediatizate și comercializate cu o lucriferică abilitate), ce este - evident- de natură gnostică.

Definirea corectă a acestui fenomen cu multiple conotații în aria spiritualității contemporane necesită punctarea cîtorva elemente istorico-dogmatice. Inițiată în 1875, în cadrul Societății Teosofice organizate de rusoaica Elena Petrovna Blavatskaia (sau Blavatsky) și de soțul ei, cabalistul Samuel Olcott (membru al asociației "Hermetic Brotherhood of Luxor"), mișcarea - avînd sediul în India, la castelul "Adyar SH" - promovă, în numele unei așa-zise "noi ordini mondiale", o doctrină haotică în sincretismul ei marcat de panteism, arianism, nestorianism, mesianism anti-creștin, existențialism, hinduism (prin teoria metempsihozei), animism și chiar totemism. După 100 de ani de "conspirativitate", mișcarea își inaugurează în 1975 "misiunea" publică, "propăvăduind" ideile "Noii Ere" a super-centralizării, "impunînd" înlocuirea teologiei creștine printr-o "nouă religie" politeistă, ecologistă, ufolatră (conexă "fenomenului E.T."), cu practici hinduse ce recomandă consumul de droguri (ca "unelte de transfigurare"), avortul și euthanasia (ca... "purificări" !), în "liturghiile negre" dedicate "Conducătorului Omenirii" (Lucifer) și simbolurilor sale: "crucea întoarsă", zvastika, numărul 666 ("numărul Fiarei" - cf. Apoc. XIII,18), curcubeul, etc.

Doctrina esoterică confuză, tipic gnostică a mișcării "New Age" (ce "asimilează" - prin deturnare semantică - și teze ale unor importanți gînditori contemporani, ca de pildă Aldous Huxley, Carl Gustav Jung, G.Lessing, R.Sheldrake, W.James, Rudolf Steiner, Teilhard de Chardin) a fost expusă și într-o "carte profetică" ("Reîntoarcerea lui Cristos" de Alice Anne Bauley), considerată a fi "noua Biblie" a diferitelor asociații "New Age" (Fraternitatea albă universală, Graal-ul, rosacrucienii, comunitatea din Findhorn, etc.). Cele patru coordonate fundamentale ale mișcării sunt: substructura științifică, religiile orientale, parapsihologia și astrologia - ultima "acreditîndu-i" funcția de "religie a Vărsătorului" (ca zodie ce ar urma Taurului mesopotamian, Berbecului iudaic și Peștelui creștin).

./.

Dacă "esoterismul" mişcării se reclamă şi de la gnosticii medievali (Ioachim de Flora, Fraţii liberului spirit, Geert Grote, etc.), exteriorizarea lui face apel la tehnica de vîrf atît în domeniul parapsihologic ("mind machines") cît şi în cel cultural-artistic, de pildă prin marile concerte în aer liber ale unor formaţii de "rock satanic", utilizînd efecte "psihedelice" computerizate, proiectînd în luciferice raze stroboscopice (reflectate în sofisticatele sisteme holografice) imaginile quasi-spectrale ale unor "mega-staruri" de "rock satanic" (Michael Jackson, Madonna ş.a.) *), ultra-mediatizate în ipostaze de "dumnezei", de "ideli" ai unei lumi condamnate la moarte spirituală... "Muzica" în sine a acestor "liturghii negre" (căci neagră este strălucirea luciferică !) se reduce la difuzarea - în parametri dinamici anti-fiziologici, transformînd durerea acustică în "principiu estetic" - a unor celule ritmice repetitive pînă la imbecilizare, sugerînd probabil "excitabilitatea extatică" a cocainei şi "trezind" latura animalică a omului primitiv, dominat de "basic instincts". Imaginea obsedantă a Antihristului domină astfel "noua cultură de masse", ca de altfel şi contra-ponderea ei, "noua avangardă" cu care - în fond - se identifică, aşa cum s-a identificat şi "vechea cultură de masse" cu o anumită "avangardă" ideologică... Finalmente, halucinantul joc de cuvinte, concepte, etichete şi convenţii ("conformiste" şi "non-conformiste") este expresia directă a totalitarismului laic, a acestui tragic "bîlci al deşertăciunilor"...

Din fericire, în prezent se manifestă şi un proces de conştientizare în legătură cu efectele catastrofale - pe termen lung - ale fenomenului parareligios şi paracultural "New Age". Astfel, distinsul publicist american Irving Kristol afirma (în revista "The American Entreprise", preluată de "Sinteza" Nr. 95/1993) că "pentru a prospera, o societate necesită mai mult decît oameni cu înţelepciune practică - ea are nevoie totodată de energiile creatoare exprimate în religie şi în artă... Nimic nu e mai dezumanizant, mai capabil de a genera criza, decît sentimentul omului că viaţa sa este un fenomen fără sens petrecut într-o lume fără sens... Marea sarcină care ne stă în faţă este un război împotriva acestei sărăcii spirituale." În aceeaşi ordine de idei, Everett Carll Ladd, director al "Roper Center for Public Opinion Research" relevă esenţa problemei, arătînd că "întrebarea este nu dacă valorile americane sunt clare şi distincte, ci dacă cultura de masse le transmite sau le denaturează" ("Sinteza" Nr. 95/1993).

Totodată, atît Biserica Ortodoxă, cît şi cea Romano-Catolică au avertizat opinia publică asupra pericolului proliferării mişcării "New Age", ce face "casă bună cu erezii şi rătăciri ca «Martorii lui Iehova» , «Mormonii» , «Moon» , «Bahai» , «Yoga» (chiar şi în forma ei creştină), cu organizaţii internaţionale oculte..." (citat din "Biserica şi sectele" - studiu publicat de Editura "Orthodoxos Kypseli" din Tesalonic). Pe de altă parte, în pertinenta analiză făcută de

*) - cf. Κ.Γ.ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ - "Satanismul în muzica rock", Ed. Izvorul Luminii, 1993

Cardinalul Godfried Danneels ("Cristos sau Vărsătorul ?" - Service de Presse de l'Archevêché de Malines-Bruxelles), se demonstrează în mod elocvent faptul că "New Age" nu este decît "o nebuloasă ce conține esoterism, ocultism, gîndire mîtică și magică despre tainele vieții, precum și un dram de creștinism - totul amestecat cu cugetări de astrologie... Este o <<spiritualitate>> în sensul larg, o spiritualitate fără Dumnezeu și fără har - dar ea e adaptată <<spiritului vremii>>... <<New Age>> constituie o mare provocare pentru creștinism, nu numai fiindcă se propagă cu atîta forță, ci mai ales pentru că atacă în special creștinismul..."

Disecînd cu luciditate fenomenul sectar, marele nostru teolog Pr.Acad.Dr. Dumitru Stăniloae demonstra recent că în spatele acestei grave boli a spiritului contemporan întîlnim aceeași influență a "celor ce nu voiesc să treacă de la Vechiul Testament la cel Nou, care afirmă la fel că Hristos încă nu a venit, sau a celor ce rămîn la Iehova".

În ciuda tuturor vicisitudinilor însă, poporul nostru "a păstrat credința creștină așa cum a primit-o la început, deci în forma ei precizată în scrierile Sfinților Părinți din Răsărit. Astfel, spiritualitatea echilibrată și de largă sinteză a poporului nostru nu se datorește numai prezenței lui geografice între Răsăritul și Apusul Europei și caracterului lui, pe de o parte latin, pe de alta răsăritean prin credința lui, ci și faptului că el și-a însușit de la începuturile existenței lui și și-a păstrat credința creștină originară, care reprezintă prin ea însăși un echilibru între deosebirea lui Dumnezeu de creație și prezența Lui în creație. Trecînd spre Occident, credința creștină s-a schimbat în sensul că Dumnezeu a fost cugetat tot mai despărțit de lume... Protestanții au făcut un pas mai departe în această minimalizare a Tainelor, înlăturînd pe cele mai multe dintre ele, iar grupările neoprotestante înlăturîndu-le cu totul. S-a rămas la discursuri despre un Hristos și la protestanți, dar mai ales la neoprotestanți, cu niște cîntări sentimentale care nu spun aproape nimic despre dumnezeirea și lucrarea lui Hristos, ci doar niște declarații sentimentale despre iubirea Lui față de cei ce caută sau a celor ce-I cîntă Lui. Aceasta închide persoana umană și creația în ele însele, cum îl închide și pe Dumnezeu." (în "Biserica și sectele")

./.

Referitor la esențialul raport dintre credință și cultură în lumea contemporană, un alt mare teolog român, Pr.Prof.Dr.Dumitru Popescu, remarca faptul că o "coordonată a culturii europene actuale în general și a celei apusene în special rezidă în interesul ei aproape continuu pentru renașterea unor valori specifice lumii antice și păgîne. După opinia unui specialist, neopagînismul european își face apariția pe fundalul a două dezvoltări istorice. Primul dintre ele constă în tradiția păgînă din istoria europeană. Este vorba despre tradiții umaniste, filosofice și literare începînd încă de la Renaștere, de pasiunea pentru Roma și Grecia antică și de simpatia de care se bucură între intelectuali și filologi ideile antichității clasice. Se știe prea bine că Goethe, cel mai mare poet german, se considera pe sine ca «păgîn». Al doilea fundal constă în criza actuală a culturii europene. Este vorba nu numai de o criză a creștinismului, fiindcă se pretinde că se trăiește astăzi într-o epocă post-creștină, ci de o criză a modelelor culturale și politice care au inspirat viața europeană în ultimii 20 de ani. Ideologiile ateiste, secularismul, comunismul, ca produse ale culturii europene, se confruntă cu criza, dezorientarea și disperarea. Ca să găsească un sens nou al vieții și culturii, populații întregi se întorc din nou către păgînism fiindcă vechiul păgînism a fost distrus. În realitate este vorba despre un neopăgînism. După o epocă îndelungată în care cultura europeană a fost dominată de raționalism, astăzi aceeași cultură se îndreaptă către vitalism sau neopăgînism. Visser't Hooft, fostul secretar general al Consiliului Ecumenic al Bisericilor, spunea că cultura europeană a constituit o arenă unde s-au înfruntat trei forțe: creștinismul, raționalismul științific și vitalismul neopăgîn... Marea diferență dintre cultura apuseană și cea răsăriteană constă în pnevmatologie. Criza spirituală care confruntă astăzi cultura europeană este rezultatul lipsei de pnevmatologie..."

Toate aceste prețioase mărturii teologice au o aplicabilitate directă și în sfera esteticii muzicale, ele pledînd în fond pentru o reconsiderare a valorilor perene ale Tradiției - marea muzică sacră oferind în acest sens un exemplu ideal. Compozitorul contemporan are de aceea nu numai dreptul legitim de a se informa și libertatea de a-și alege (sau de a-și sintetiza) propriul limbaj artistic, el are în același timp și o imensă responsabilitate morală atît față de contemporanii săi, cît și în raport cu Tradiția, cu "coloana infinită" ce leagă trecutul de viitorul muzicii - ca artă a acelor "energii necreate" ale lui Dumnezeu, numite "sunete". În această supremă perspectivă, muzicienii nu sunt doar niște "artiști creatori sau purtători de frumos", ci - transcendînd esteticul în sine - ei sunt transmițători ai adevărului revelat prin sunet în momentele de inspirație divină, de har - deci sub directa influență a Duhului Sfînt. Autentici "maeștri spirituali", muzicienii au astfel o misiune pnevmatologică, fiind consacrați prin chiar forța mistică a Sunetului, ce conferă marilor creații componistice sau interpretative valențe de natură omiletică. Predicînd deci prin muzică,

ei au o misiune liturgică, comparabilă cu cea a slujitorilor Sfintei Biserici a Noului Legămînt, ce sunt aleşi - prin vocaţie - în virtutea tainei preoţiei lui Hristos: "şi îţi voi da cheile împărăţiei cerurilor şi orice vei lega pe pămînt va legat şi în ceruri, şi orice vei dezlega pe pămînt va fi dezlegat şi în ceruri" (Matei XVI, 19).

Această colosală forţă a Sunetului transcendental, asimilat Cuvîntului dumnezeiesc, este sublimată în "Predica de pe munte" a Mîntuitorului. Astfel, forma ei desăvîrşită reprezintă modelul suprem pentru orice acţiune umană cu caracter expozitiv - avînd deci o aplicaţie directă atît în teologia pastorală şi omiletică, cît şi în teoria şi practica muzicală. De aceea, reproducem mai jos schema formală a "Predicii de pe munte" (cf. tratatului "Noul Testament" de Pr. Prof. Dr. Constantin Corniţescu):

— I.) - A.) Introducerea: Condiţiile de intrare în împărăţia lui Dumnezeu (Mt.V, 1-16)

- B.) Tema: Fiinţa noii dreptăţi pretinse de Mîntuitorul (Mt.V, 17-20)

— II.) Tratarea: - A.) - 1. Noua dreptate (Mt.V, 21-26, 34)
- 2. Fiinţa ei (Mt.V, 21-47)
- 3. Raportul faţă de evlavia fariseică (Mt.VI, 1-18)
- 4. Raportul faţă de bunurile materiale (Mt.VI, 19-34)

- B.) - 1. Dispoziţiuni călăuzitoare (Mt.VII, 1-23)
- 2. Judecata oamenilor (Mt.VII, 1-6)
- 3. Rugăciunea stăruitoare (Mt.VII, 7-12)
- 4. Despre poarta cea strîmtă şi drumul spinos al virtuţii (Mt.VII, 13-23)

— III.) Încheierea: Pilda despre cele două zidiri - pe stîncă şi pe nisip (Mt.VII, 24-27).

Practic, această schemă (reductibilă la o structură tristrofică, cuprinzînd: I.) Introducere + Expoziţie; II.) Dezvoltare; III.) Reprizã + + Codă) reprezintă şi arhetipul tuturor formelor muzicale evoluate, de la cea de lied tripartit pînă la Allegro-ul de Sonată şi, respectiv, pînă la Fugă. Astfel, în primă şi în ultimă instanţă, orice formă sonoră se poate reduce la eternul model biblic revelat de chiar Logosul întrupat în Persoana Mîntuitorului Iisus Hristos; ne întrebăm, de aceea, ce sens mai poate avea această obsesivă căutare gnostică a "noului" şi a "originalităţii" ? Ce speră să mai descopere veşnic nemulţumiţii farisei în această întreţinută confuzie a fondului ideatic peren (ca marcă a valorii mesajului) cu forma exterioară, atît de efemeră în absenţa conţinutului... Oricum, după 2.000 de ani de creştinism ei ar fi putut în sfîrşit înţelege că muzica - ca de altfel orice altă creaţie umană - nu poate fi concepută în afara Adevărului trinitar, pnevmatologic, soteriologic şi, nu în cele din urmă, hristologic;

/.

căci acesta este fondul ideii mesianice a Vechiului şi a Noului Testament, reflectate, de-a lungul istoriei muzicii, prin capodoperele celor mai importanţi compozitori! În această perspectivă diacronică, criza acută a muzicii contemporane (ca expresie a unei alienări spirituale generalizate) ne apare ca o consecinţă directă a secularizării societăţii umane, a îndepărtării de Dumnezeu, în special în zona creaţiei "culte", marcate de raţionalismul exacerbat al unei dictaturi estetice ce a anihilat "trăirea" şi "harul". Dezvoltat în afara speculaţiilor gnostice, pseudo-intelectualiste ("îndrumînd", controlînd "producţia artistică" prin cele mai diverse "teze" şi "etichete"), folclorul - atît de disprețuit de "elită", de "inteligenţia" modernă - a avut în general şansa unei evoluţii libere, demonstrîndu-şi inestimabila valoare tocmai prin cultivarea Tradiţiei ca formă a unei credinţe consecvente în Dumnezeu. Astfel, toate marile culturi muzicale din Europa, America, Asia sau Africa au germinat în matca naturală, cosmică, atît de fertilă a folclorului, marcînd - în infinitele sale ipostaze - sincronizări şi diferenţe specifice ce au reliefat o dată în plus acea divină "unitate în diversitate" proprie spiritului uman.

De aceea, şi minunatul exemplu al culturii noastre populare ne oferă un răspuns sigur în orice tentativă de prospectare a viitorului muzicii româneşti. Încheiem aşadar acest studiu evocînd cîteva dintre ideile profetice ale marelui nostru om de cultură Mircea Eliade,- idei pe care le considerăm a fi şi cea mai elocventă concluzie a investigaţiei noastre:

"Terorizat de evenimentele istorice, geniul neamului românesc s-a solidarizat cu acele realităţi vii pe care istoria nu le putea atinge: Cosmosul şi ritmurile cosmice. Dar strămoşii românilor erau deja creştini, în timp ce neamul românesc se plăzmuia între catastrofe istorice. Aşa că simpatia faţă de Cosmos, atît de specifică geniului românesc, nu se prezintă ca un sentiment păgînesc - ci ca o formă a spiritului liturgic creştin. Multă vreme s-a crezut că sentimentul Naturii şi solidaritatea cu ritmurile cosmice trădează o spiritualitate necreştină. Prejudecata aceasta se datora unei insuficiente cunoaşteri a creştinismului şi îndeosebi a creştinismului răsăritean, care a păstrat în întregime spiritul liturgic al primelor veacuri. În realitate, creştinismul arhaic n-a devalorizat Natura - aşa cum s-a întîmplat cu anumite aspecte ale creştinismului medieval, ascetic şi moralizant, pentru care natura reprezenta adesea <<demonia>> prin excelenţă. Pentru creştinismul arhaic, aşa cum a fost el înţeles de către Sfinţii Părinţi Cosmosul n-a încetat o singură clipă de a fi creaţia lui Dumnezeu, iar ritmurile cosmice au fost tot timpul concepute ca o liturghie

./.

cosmică... Într-adevăr, e destul să se citească imnografia Bisericii răsăritene sau să se observe ceremonialul pascal, pentru a înțelege cît de solidară este Natura cu misterul hristologic, cu Răstignirea, Moartea și Învierea Mîntuitorului. Natura întreagă e cernită în săptămîna Patimilor, dar renaște, triumfătoare prin Învierea lui Iisus. Ori, această liturghie cosmică o regăsim în folclorul românesc. Asta înseamnă că, retrăgîndu-se în ei înșiși, concentrîndu-se asupra propriilor lor tradiții, apărîndu-se împotriva lumii din afară - care era, să nu uităm, o lume ostilă, cea a barbarilor eurasiatici, veniți să prade și să distrugă - românii au păstrat, au adîncit și au valorificat o viziune creștină a Naturii, așa cum fusese ea exprimată în primele secole ale creștinismului. Prin urmare, conservatorismul și arhaismul folclorului românesc au salvat un patrimoniu care aparținea creștinismului în genere, dar pe care procesele istorice l-au anihilat. Lucrul acesta nu e fără importanță, astăzi, cînd se încearcă revalorizarea tuturor formelor arhaice ale creștinismului pentru a putea face față problemelor ridicate de reintrarea Asiei în istorie...

Observăm astfel că valorile creștinismului arhaic - în orizontul căruia ritmurile Naturii sunt transfigurate într-o liturghie cosmică, iar moartea e concepută ca un mister sacramental - valorile acestea nu numai că au rodit culturalicește în creațiile folclorice, dar sunt încă vii în experiența de toate zilele a poporului românesc... Ne putem întreba care ar fi fost astăzi șansele de rezistență ale acestei insule de latinitate pe care o reprezintă poporul românesc, dacă propria lui istorie nu i-ar fi constituit o spiritualitate profund creștină, avînd în centrul ei misterul Morții salvatoare și al jertfei de sine. S-ar putea ca exact ceea ce a constituit pînă acum nenorocul românilor în istorie, să alcătuiască tocmai marea lui șansă de a supraviețui în Istoria de mîine...

Făcînd parte, trupește și spiritualicește, din Europa, mai putem fi sacrificați fără ca sacrificiul acesta să nu primejduiască însăși existența și integritatea spirituală a Europei ? De răspunsul care va fi dat, de Istorie, acestei întrebări, nu depinde numai supraviețuirea noastră, ca neam, ci și supraviețuirea Occidentului." ("Destinul culturii românești" - eseu publicat în Nr. 6-7/1953 ale "Revistei de cultură românească", editate la Madrid).

/.

Analizînd acest elocvent text, relevăm o dată în plus accentul pus de marele gînditor român pe coordonata spirituală, determinată de interferenţele dimensiunii religioase cu cea culturală - ambele delimitînd specificul naţional proiectat într-un context universal, cosmic. Astfel, adevărata cultură - ce este internaţională ca rezonanţă, dar naţională ca origine - formează, împreună cu zona confesională şi, implicit, cu cea morală, acel inestimabil tezaur reprezentat prin patrimoniul spiritual al unei naţiuni, ce trăieşte în veşnicie prin credinţa, omenia şi tradiţia ei. În acest sens, Nicolae Bălcescu reliefa faptul că "naţiunile în omenire, ca şi individuii în societate, produc chiar prin diversitatea lor armonia totului, unitatea" ("Românii supt Mihai Voievod Viteazul").

Încercînd aşadar să surprindem trăsăturile propriei neamului româneşe, îi vom evidenţia atît patriotismul ardent, spiritul novator, umorul liric inconfundabil, cît şi acel inefabil sentiment al "dorului" (sublimat în toate formele de expresie ale minunatului nostru folclor multi-milenar), ce izvorăşte - după opinia mea - tocmai din credinţa în nemurire ce a caracterizat spiritualitatea geto-dacilor (aşa cum civilizaţia ebraică pre-creştină s-a impus prin concepţia monoteistă, mesianică şi teocratică, fiind completată, în lumea antică, cu elementele definitorii ale culturii elene, ce a fundamentat principiile universale ale filosofiei şi artei, dar şi ale celei romane, ce a pus bazele dreptului modern şi ale organizării instituţionale).

Astfel, în chiar numele teoforic al lui ZALMOXIS*) (această divinitate supremă a vieţii şi a morţii, cultivate - după Herodot - într-un mod analog iniţierilor pitagoreice, ca forme ale religiilor de mistere) putem descoperi o serie de date constitutive ale spiritualităţii strămoşilor noştri, ce erau de origine aryo-europeană, populînd o mare parte a Europei Orientale (teritoriile locuite în prezent de români - inclusiv cele de dincolo de graniţele ţării, ilustrate în Fig. 10 - sînt o dovadă incontestabilă a acestei afirmaţii).

*/.

---

*) - ZALMOXIS = ZA (cheie de lanţ, legătură, poartă transcendentală) + + L (El, Zeul, "Ian" - mantra din care s-au născut strămoşii dacilor, pelasgii) + MO (moartea, celălalt tărîm) + X (reprezentare grafică a clepsidrei, a timpului, dar şi intersecţia celor patru elemente primordiale - apă, foc, pămînt, aer; semnul mai exprimă şi ideea trecerii de la viaţă - V - la moarte, ca viaţă inversă - Λ)+ + IS (verbul "a fi" la persoana a III-a singular - "este" -, ce s-a păstrat şi în limbile germanice)

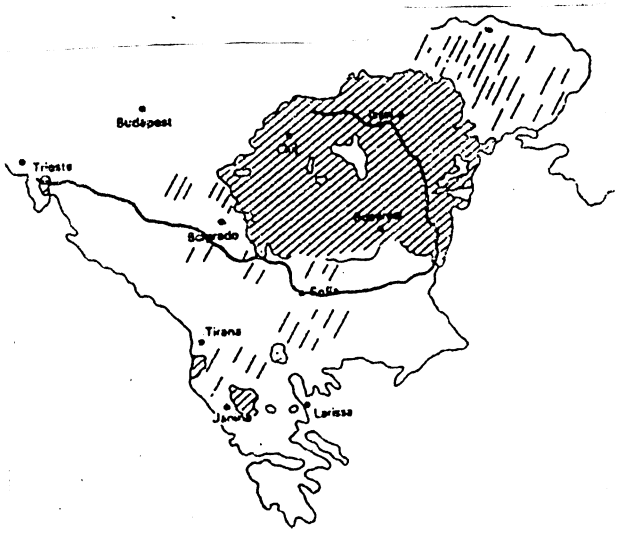


Fig. 10 - Schiță după o hartă de Sever Pop:
zone locuite de Români dincolo de granițele României.
(apud J. C. Drăgan -"ISTORIA ROMÂNILOR", pag. 295)

N.B. - vezi și pag. 316, Planșa XCVI - Imaginea Spațiului sacru românesc

Cultura lor se asimila unui sistem religios profund moral, monoteist ca tendință (divinitatea feminină complementară - ce era reprezentată și în poziția de invocare - fiind subordonată Marelui Zeu), cuprinzând pre-creatia (de pildă, mandala reprodusă în Fig. 11 prefigurează semnul Sfintei Cruci), dezvoltat pe ideea sacrificiului, ca punte cosmică (așa cum apare și în balada "Miorița") și pe credința în nemurirea sufletului (ocrul roșu, ce ornează camera funerară descoperită la Fîntînele-jud. Teleorman, simbolizînd tocmai eternitatea vieții tînărului înhumat, ce fusese "trimis" - prin sacrificiu - ca "sol" la ZALMOXIS).

Unele dintre cele mai importante elemente ale simbolismului dacic aveau și valențe sonore specifice. Astfel, stindardul era reprezentat printr-un instrument aerofon în formă de cap de balaur (numit "carnyx" sau "draconos"), ale cărui sunete tulburătoare aveau valențe esoterice, exorcizante, marcînd (după Vasile Pârvan, "Getica") un sincretism religios raportat la "cultul Cerului" și la "cavalerii traci" (sau "cabirii" pelasgilor). Totodată, cîntecele funebre, bocetele (prezente și în folclorul de azi) marcau legătura cu misterele orfice - refrenele lor (construite în numeroase cazuri prin multiplicarea particulei "lin", proprie și colindelor) evocînd "linos"-ul grecesc, dar și radicalul semit "lin", ce se traduce prin "a înnopta", "a găzdui" (urmînd această ultimă interpretare, Pr.Prof.Dr.Emilian Cornițescu propune traducerea liberă a cunoscutului vers "Linu-i lin și iară lin" prin "noaptea nopților și fără noapte" de Crăciun).

Originea doinelor indică - în viziunea lui B.P.Hașdeu ("Istoria Românilor și a Romanității Orientale") - interesante conexiuni etimologice cu termenul sanscrit "dhî" (= "a gîndi") și cel persan "dhi" (= "a vedea"), avînd în lumea arye-europeană și semnificația de "cîntec". După alți autori (A.T.Laurian și J.C.Massim - "Dicționarul limbei române", tomul I, pag.1123), cuvîntul "doina" derivă din "dolia" (= doliu, "popularis elegia", "elegion"), exprimînd acel complex și profund românesc sentiment de "dorîu" ("dor"). Continuînd aceste investigații și evidențiind raportul hierofanic dintre folclorul muzical și natura românească, marele teolog contemporan Dumitru Stăniloae afirma că doina este "o contemplație de o profundă și duioasă intimitate, în care taina existenței e sesizată și sugerată în nenumărate nuanțe și într-o stare de liniștită și staternică uimire, vecină cu tăcerea și cu plînsul", dar și cu "tristețea (aleanul) de a nu putea realiza deplin și pentru totdeauna această scufundare în taina ultimă a existenței, în comuniunea cu toți și cu toate"(...)"În cîntecul românesc, spiritul

./.



Fig. **11** - Mandală în formă de cruce înscrisă în cerc, descoperită la Sanctuarul de la Sarmizegetusa (apud H. Daicoviciu, "Dacii", fig. 46 — Buc., Ed. Ştiinţifică, 1965)

poporului nostru e sesizat la nivelul lui de deasupra unei sau unor filosofii unilaterale şi prea precis articulate. E în el o finețe suprafilosofică şi supraideologică, întrucît cîntărețul se află scufundat într-o realitate dincolo de structurile ideologic exprimabile. Doina românească este expresia trăirii directe a adîncului indefinit de bogat şi dincolo de orice determinare a tainei existenței. Cine poate formula ideologic experiența sugerată prin colinde, starea de gingăşie, de nevinovăție, de naivitate originară, de puritate albă, pe care o cîştigă spiritul în contact cu un anumit aspect al tainei existenței, în special cu taina paradoxală, măreață şi gingaşe a Pruncului, născut în iesle <<Dumnezeu cel mititel>> care descoperă lumina de taină şi de supremă delicatețe şi liniște ce înconjoară naşterea..."

În acelaşi timp, "cîntecul românesc realizează o simbioză cu peisagiul românesc (...), e exprimarea peisagiului românesc reflectat cu afecțiune în inima poporului român. Prin cîntec se revarsă sufletul românesc peste peisagiul țării, îl scaldă, îl umple de duioşie, de strălucire, de seninătate şi bucurie, ca şi de jalea sufletului românesc. Peisagiul se transformă prin sufletul românesc în cîntec, încărcat de tot ce simte sufletul românesc în acest peisagiu... SINTEZA INTRE ORIENT ŞI OCCIDENT IESE IN MELOSUL ROMÂNESC IN MOD ACCENTUAT IN RELIEF."

Legătura organică, transcendentală dintre locuitorii binecuvîntatului nostru "spațiu mioritic" şi infinitul cosmic este astfel o constantă atît cadrul religiei daco-geților, cît şi în perspectiva revelată a creştinismului arhaic, ce s-a contopit - încă de la începuturi - cu folclorul românesc. Inspirat de bogăția mărturiilor culturale ce atestă continuitatea indisolubilă a spiritualității daco-romane - reliefată şi în filonul folclorului ancestral -, am compus mai multe lucrări muzicale, de la cantata "Izvoare 2050" (Fig. 12), "Oratoriul de Crăciun", Simfonia a II-a "Via Lucis"(Fig. 13) şi Simfonia a VI-a"Arcuri în timp", pînă la piese camerale,ca de pildă "Carnyx" (Fig. 14) şi "Colinde"/"Carols" (Fig. 15).

În concluzie, dorim să reliefăm faptul că spiritualitatea românească - ce a cunoscut nemijlocit experiența apostolică, prin activitatea misionară a Sf. ANDREI - a permis cristalizarea unei inexorabile legi creştine româneşti, promulgate pe Sinaiul neamului nostru reprezentat de creştetul Carpaților. Continuîndu-şi existența şi dincolo de "vămile văzduhului", într-o sacră comuniune a Bisericii luptătoare cu cea triumfătoare, această indestructibilă entitate a spiritului românesc ilustrează în eternitate - prin credință, iubire şi cultură - supremul legămînt cu Creatorul, dar şi cu lumea strămoşilor şi martirilor noştri, în perspectiva mîntuitoare a Învierii în numele Domnului nostru IISUS HRISTOS !

București, 31 Decembrie 1993

Părinților mei

IZVOARE 2050 SOURCES

ȘERBAN NICHIFOR

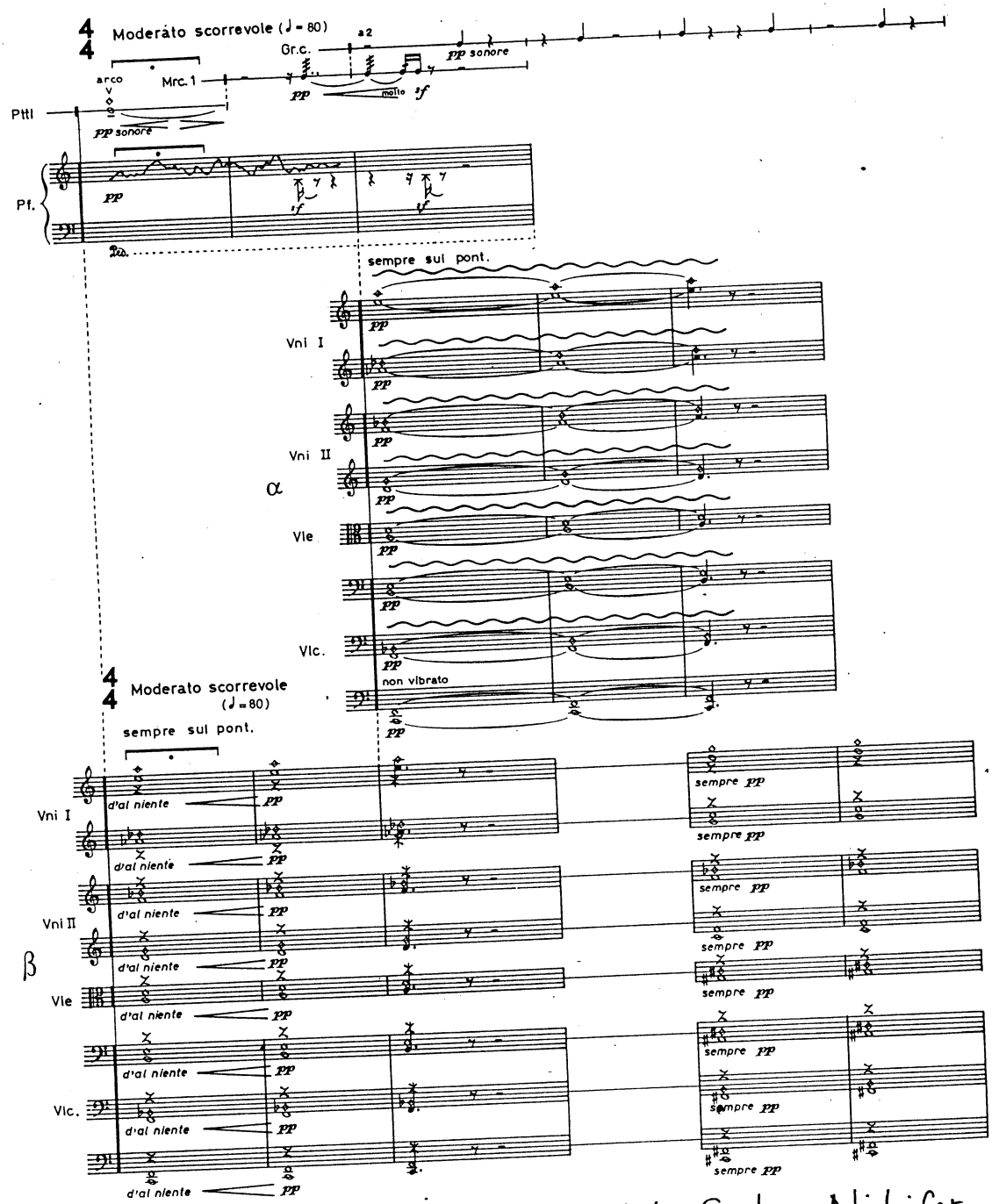


Fig. 12 - Cantata "Izvoare 2050" de Șerban Nichifor (fragment)

Mamei mele

Prize „MUSICA ANTIQUA EUROPAE ORIENTALIS": Poland- 1986

To my mother

VIA LUCIS

SIMFONIA II SYMPHONY II

ȘERBAN NICHIFOR
1983-1985

MUZICA IERNII

MUSICA HIEMIS

Motto: „*Corinde, corinde...*"

Lontano, quasi senza tempo

Fig. 13- Simfonia a II-a "Via Lucis" de Șerban Nichifor (fragment)

En hommage à mon Père

Durée: ♩ 2'30"—3'30"

- Prix "Valentino Bucchi", Roma 1985 -
- Prix SIMC (ISCM), Hong-Kong-1988 -

CARNYX *)

(Dionysies VI)

pour Clarinette (Basse) en Si b

Serban NICHIFOR (1984)

PRESTISSIMO (♩ ♪ 112)

Cl. in Si b
ossia
Cl. Basse in Si b

(♩ ♪ 116)

(♩ ♪ 122)

*)- Le CARNYX est un très ancien instrument dacique, utilisé aussi par les romans comme instrument guerrier. Le pavillon avait la forme d'une tête de dragon.

(-1-)

Fig. 14 - Piesa "Carnyx" pentru clarinet solo de Serban Nichifor

(♩ ♪ 130)

(♩ ♪ 148)

(♩ ♪ 155)

(♩ ♪ 170)

*)- Multisons ad libitum (essentiellement la base "fa").

(-2-)

NB - Continuare la pag. 492 (Fig. 14 bis)

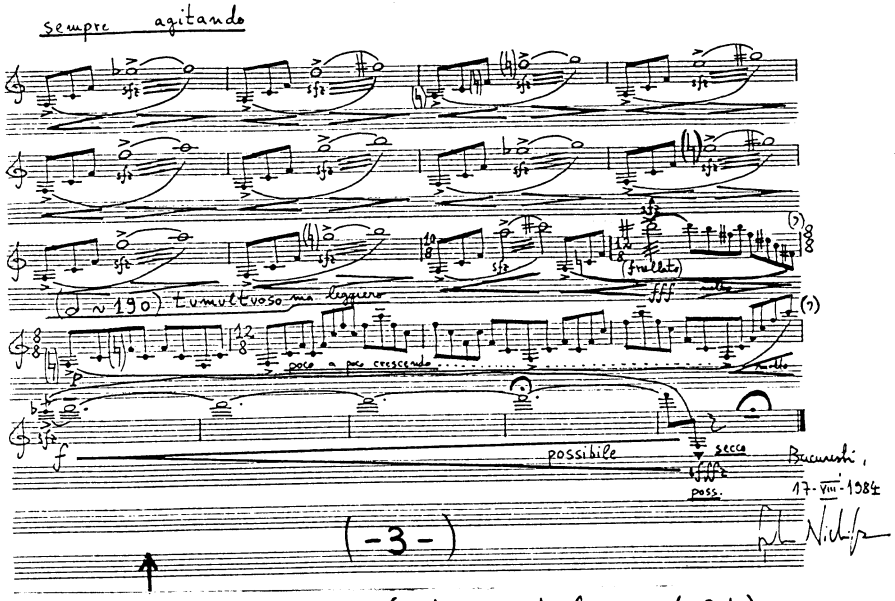
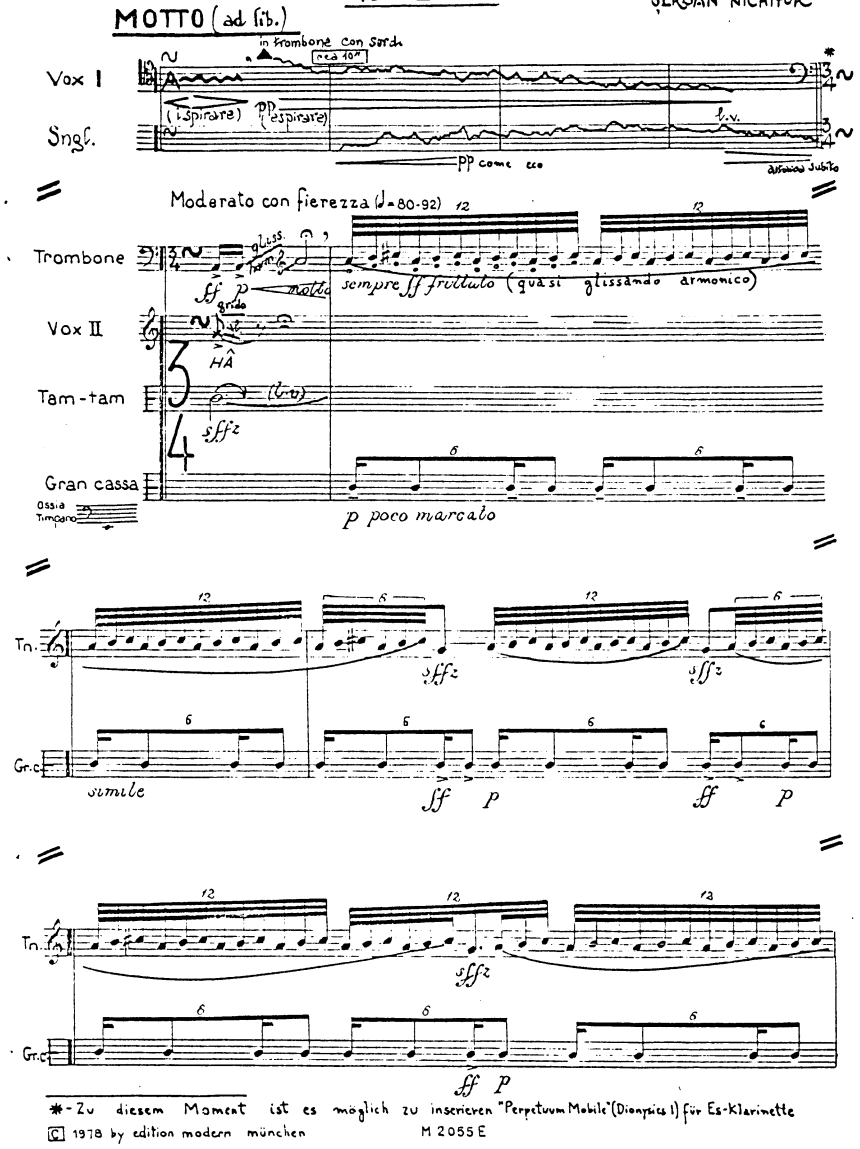


Fig. 14 bis - "Carnyx" (continuare de la pag. 491)

- Prize I.S.C.M., Athens-1979 -
- Mention P.A.S. Contest, Urbana, U.S.A.-1983 -

CAROLS
(Dionysies II)
To Liana

ŞERBAN NICHIFOR



© 1978 by edition modern münchen
M 2055 E

Fig. 15 - Piesa "Colinde"/"Carols" din ciclul cameral "Dionysies" de Şerban Nichifor (fragment)

Sinopsis: MUSICA CAELESTIS – model holonomic al Universului ondulatoriu –

"Panarmonios Kosmou Sintaxis" – SPECTRUL UNDELOR ELECTROMAGNETICE [$v = c = \approx 3 \cdot 10^8$ m/s] (viteza luminii în vid)

(apud Sf. Atanasie cel Mare, "Contra Gentes", 38,39)

Efect: (40 Octave ↑)
$\Delta = 7,5 \cdot 10^{14}$ Hz
$\nu = 3,75 \cdot 10^{14}$ Hz.
R. O.G.Ve.A.I.Vi.
$\Phi = \Psi$ Raze "Vizibile" (= 1 Octavă!)

Unde Cerebrale (= 2,5 Octave): $\beta = 18-24$ Hz. $\alpha = 8-13$ Hz. $\theta = 4-7$ Hz. $\delta = 1-3$ Hz.

$+\Omega$ (Fondul Cosmic "3K")

$+A$

Hz. $10^{+\infty}$ 10^{n} 10^{24} 10^{22} 10^{20} 10^{18} 10^{16} Φ 10^{14} 10^{12} 10^{10} 10^{8} 10^{6} 10^{4} 10^{2} 10^{0} 10^{-2} 10^{-n} $10^{-\infty}$ Hz.

Frecvență (ν) [$\lambda = \frac{v}{\nu}$]

Radiații Psihotronice Ψ (ESP PK)	Radiații Cosmice	Radiații γ	Raze X	Raze Ultraviolete	Raze Infraroșii	Unde Ultrascurte (microunde, FM)	Unde Radio (SW, MW, LW)	Unde Cerebrale $\beta, \alpha, \theta, \delta$	Unde Geomagnetice (NiFe)

Lungime de undă (λ)

m. $10^{-\infty}$ 10^{-n} 10^{-16} 10^{-14} 10^{-12} 10^{-10} 10^{-8} 10^{-6} 10^{-4} 10^{-2} 10^{0} 10^{2} 10^{4} 10^{6} 10^{8} 10^{10} 10^{n} $10^{+\infty}$ m.

Octave Hz. 2^{∞} 2^{n} 2^{80} 2^{70} 2^{60} 2^{50} 2^{40} 2^{30} 2^{20} 2^{10} 2^{0} 2^{-n} $2^{-\infty}$ Oct.

(ca unități universale) ∞ n 80 70 60 50 40 30 20 10 0 $-n$ $-\infty$

($l_{Planck} = 10^{-35}$ m)

$\varepsilon = h\nu$; $h = 6,626 \cdot 10^{-34}$ J·s (constanta lui Planck)

Φ Super-strings (cuante ... de energie sonoră)

($t_{Planck} = 10^{-43}$ s)

Octave Hz. 2^{∞} 2^{20} 2^{10} 2^{0} $2^{-\infty}$

$+\infty$ 20 19 18 17 16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 $-\infty$ Oct.

Φ (= "Axis Mundi")

Hz. (ν) $10^{+\infty}$ 10^{6} 10^{5} 10^{4} Ψ 10^{3} 10^{2} 10^{1} 10^{0} $10^{-\infty}$ Hz.

$(1,68 \cdot 10^{4})$ $(1,25 \cdot 10^{3})$ $(1,65 \cdot 10^{1})$

[$\lambda = \frac{v}{\nu}$] (λ)

← Ultrasunete (Radiații Ψ ?) (ESP PK)

Sunete "Audibile" (din perspectiva umană)

Infrasunete → (Durate, Tempouri, Ritmuri, Celule, Motive, Grupuri, Fraze, Perioade, Secvențe, Forme, "Epoci")

m. $10^{-\infty}$ 10^{-4} 10^{-3} 10^{-2} Φ 10^{-1} ["Spațiu sonor"] 10^{-0} 10^{1} ["Timp muzical"] 10^{2} $10^{+\infty}$ m.

$+A$ (= Realitate Informațională Energetică → Energii Necreate)

↑ SPECTRUL UNDELOR SONORE ↑ (difuzate în aer)

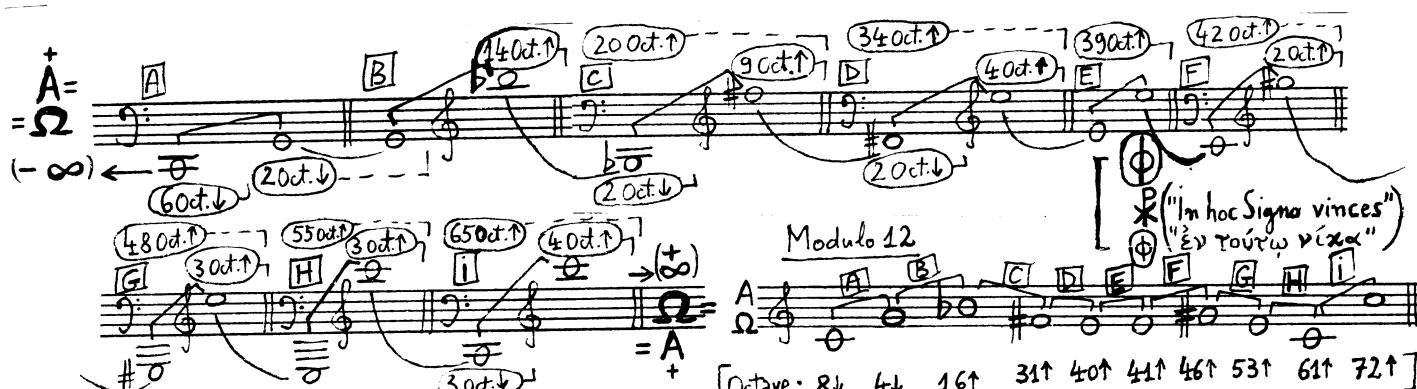
[$V = 3,4 \cdot 10^{2}$ m/s] (viteza sunetului în aer, la 18°C) $+\Omega$

NB – Date fiind **postulatele lui Einstein**, în aceste sisteme de referință inerțiale este aplicabilă formula **dilatării temporale**: $\Delta t = \frac{\Delta t'}{\sqrt{1 - \frac{v^2}{c^2}}}$ (ca expresie a **Transfigurării**, în analiza raportului t. muzical / t. profan).

PROIECȚII ALE SPECTRULUI ELECTROMAGNETIC ÎN SPAȚIUL SONOR

[NB: Unitatea = Octava ⇒ 2/1; $Do_1 = 1,03125$ Hz.]

- A = Unde Cerebrale (1 – 4,5 Oct.)
- B = Unde Radio (4,5 – 24,8 Oct.)
- C = Unde Ultrascurte (24,8 – 39,54 Oct.)
- D = Raze Infraroșii (39,54 – 48,4 Oct.)
- E = Raze "Vizibile" (48,4 – 49,4 Oct.)
- F = Raze Ultraviolete (49,4 – 54,7 Oct.)
- G = Raze X (54,7 – 61,35 Oct.)
- H = Radiații γ (61,35 – 69 Oct.)
- I = Radiații Cosmice (69 – 80 Oct.)



("In hoc Signo vinces" "ἐν τούτῳ νίκα")

© Șerban Nichifor, Bucharest, 2000

Valori metronomice (M.M.) ale undelor infrasonore (Hz.)
(Conexiunea Timp ↔ Spațiu sonor) →

[$\Delta\nu = 6,9 \cdot 10^{-1}$ — $4,12 \cdot 10^{0}$ Hz.] (3+1D)
[$\Delta t = 4,125 \cdot 10^{2}$ — $2,475 \cdot 10^{2}$ M.M.]

Timp: Largo | Adagio | Andante | Moderato | Allegro | Vivace | Presto

M.M. 41,25 54,62 64,92 82,5 123,76 154,32 185,6 247,52

Hz. 0,69 0,91 1,08 1,38 2,06 2,58 3,09 4,12

Spațiu (7 Octave ↓)

Spațiul sonor (3D) = (înălțime (ν) × Amplitudine (i) × Timbru (Spectru))

Timpul sonor = 1D

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ SELECTIVĂ

- Biblia sau Sfânta Scriptură - Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1988.
- Cîntările Sfintei Liturghii şi Podobiile celor opt glasuri - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1960.
- Carte de cîntări bisericeşti - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1975.
- Liber Usualis Missae et Officii Pro Dominicis et Festis cum Rhytmicis Signis in Subsidium Cantorum - Parisiis, Tornaci, Romae, Typis Societatis S.Joannis Evangelistae, 1947.
- Cantus Ordinarii Missae - Tournae (Belgia), Société S.Jean l'Evangélliste, Desclée & Cie, 1920.
- Dicţionar de termeni muzicali - Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984.
- Encyclopédie de la Pleyade - Histoire de la Musique, Paris, Librarie Gallimard, 1960
- Encyclopédie de la Musique - Paris, Ed.Fasquelle, 1961.
- Larousse du XX-e siècle - Paris,Librarie Larousse, 1933.
- Dicţionar de astronomie şi astronautică - Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984.
- Tehnica filmului de la A la Z - Bucureşti, Editura Tehnică, 1979.
- CIBA - Electrocadiography for General Practitioners - Nr.4,14,16.
- Bhagavad-gîtă - Hong Kong, The Bhaktivedanta Book Trust, 1989 (pag. 254,268,345,357,402,419-422,426-428,430,476,481,495,537,652,709).
- ADORNO,THEODOR WIESEGUND - Philosophie der neue Musik - 1958.

- Pr.Prof.Dr. ALEXE, ŞTEFAN C. - Foloasele cîntării bisericeşti în comun după Sfîntul Nicetа de Remesiana - Bucureşti, rev "B.O.R.", Nr. 1-2/1957.
- Idem - Sfîntul Niceta de Remesiana şi ecumenicitatea patristică din secolele IV şi V (Teză de doctorat) - Bucureşti, Rev."Studii teologice",Nr.7-8/1969.
- Prof.Dr. ALEXANDRESCU, DRAGOŞ - Elementele constitutive ale muzicii - Bucureşti, EXD 1107-8, 1965.

- BALTHASAR, HANS-URS VON - Liturgie cosmique - Paris, 1947.
- BALTRUŠAITIS, JURGIS - Anamorphoses - Paris, Olivier Perrin, 1969.
- Idem - Formări, deformări - Buc.,Ed.Meridiane, 1989.

- BREAZUL, GEORGE - Muzica primelor veacuri ale creştinismului - studiu publicat în Revista studenţilor teologi "Raze de lumină", Bucureşti, 1934.
- BERGER, RENÉ - Mutaţia semnelor - Bucureşti, Ed.Meridiane, 1978.
- BONARDEL, FRANÇOISE - Hermetismul - Timişoara, Ed.de Vest, 1992.
- BRĂILOIU, CONSTANTIN - Opere II - Buc., Ed.Muzicală, 1967.
- Prof.Dr. BRÂNDUŞ, NICOLAE - Interferenţe - Bucureşti, Ed.Muzicală, 1984.
- BRÂNZEA, MIHAIL - The Universality of Chiastic Structures and the Gospel of John - New York, 1993, manuscris.
- BREDICEANU, MIHAI - Music and Polimodular Time (Structural Polytempi Music) - Buc. "Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", XXV/1988 (pag. 15-38).
- Idem - Transformări topologice în creaţia muzicală - teză de doctorat, Bucureşti, 1974.
- BREZEANU, STELIAN - O istorie a imperiului bizantin - Bucureşti, Ed.Albatros, 1981 (pag. 250-257).
- BROSSE, JACQUES - Maeştrii spirituali - Bucureşti, Ed.Albatros, 1992.
- BRUMARU, ADA - Grădina sunetelor - Buc., Ed.Muzicală, 1991.
- Pr.Prof.Dr. BUCUR-BARBU, SEBASTIAN - Filothei sin Agăi Jipei: Psaltichie românească, Vol.1-4, Buc., Ed. Muzicală, 1981-88.
- Idem - Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României - Buc., Ed.Muzicală, 1989.
- Idem - Cîntări la înmormîntare şi parastas - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1991.
- BUJOR I.I., CHIRIAC FR. - Gramatica limbii latine - Buc., Ed. Ştiinţifică, 1971 (pag. 362-380).
- CĂLUŞIŢĂ-ALECU, MIOARA - Zalmoxis - Bucureşti, Editura Miracol, 1993.
- Dr. CIOBANU, GHEORGHE - Muzica bisericească la români - Bucureşti, rev. "Biserica Ortodoxă Română", Nr.1-2/1972.
- CELIBIDACHE, SERGIU - Arta este drumul cel mai scurt spre libertate - convorbire consemnată şi redactată de Mihai Cosma - Buc., rev. "Muzica" Nr. 1/1990.
- CERAM, C.W. - Zei, morminte, cărturari - Buc., Ed.Ştiinţifică, 1968.
- CEZAR, CORNELIU - Introducere în sonologie - Buc., Ed.Muzicală, 1984.
- CIOBANU, GHEORGHE - Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie, Vol.III - Buc., Ed.Muzicală, 1992 (pag. 54-60 şi 87-98).
- Prof.Dr. CIOCAN, DINU - Introducere în teoria mulţimilor pentru muzicieni - Buc., Litografia Conservatorului de muzică, 1976.
- COLERUS, EGMONT - De la punct la a patra dimensiune - Buc., Ed.Ştiinţifică, 1967 (pag. 323-356 şi 370-385).
- Prof.Dr. COSMA, OCTAVIAN LAZĂR - Hronicul muzicii româneşti (3 volume) - Bucureşti, Editura muzicală, 1968-71.
- Idem - Coordonate ale unităţii de concepţie şi diversităţii stilistice în muzica românească - Bucureşti, rev. "Muzica", Nr. 5/1971.
- Pr. Prof.Dr. CORNIŢESCU, CONSTANTIN - Noul Testament - curs universitar litografiat - Bucureşti, 1990-1992.
- COTĂESCU I. - Materia vie - Buc., Ed.Ştiinţifică, 1968 (pag.32-33).
- COWELL, HENRY - New Musical Resources - New York, A.A.Knopf, 1930 (pag. 45-56, 111-122).

- Pr.Prof.Dr.CORNIȚESCU, EMILIAN - Pr.Prof.Dr.ABRUDAN, DUMITRU - Arheologie biblică - București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1994.
- CRISTIAN, CORNEL - RIPEANU, BUJOR T. - Dicționar cinematografic - Buc.,Ed.Meridiane, 1974.
- DANIÉLOU, ALAIN - Traité de musicologie comparée - Paris,Ed.Hermann, 1959 (pag. 67-148).
- Cardinal DANNEELS, GODFRIED - Cristos sau Vărsătorul ? - Service de Presse de l'Archevêché de Malines-Bruxelles, 1990.
- Diac.Prof.Dr. DAVID, PETRE - Călăuza creștină - Ed. Episcopiei Aradului, Arad, 1987.
- DEBUSSY, CLAUDE - Domnul Croche antidiletant - Buc.,Ed.Muzicală, 1965.
- DE VILLIERS, RONE - Magia neagră - Iași, Ed. Boema, 1993
- DOBRESCU, EMILIAN M. - COMĂNESCU, RADU - Istoria Francmasoneriei - București, Ed. Tempus, 1992.
- DOUW, ANDRÉ - Peter Schat's Tone Clock - în revista "Key Notes", Amsterdam, Vol. 26, Nr.2/1992 (pag. 8-14).
- DUCHESNE, LOUIS - Origines du culte chrétien - Paris, Ed.Broccard, 1925 (pag. 40-50).
- BUȚU ȘT., IOAN AL., MAIORESCU M., NICHIFOR E., NICOLESCU-CATARGI AL., PĂUNESCU-PODOLEANU A., PITIȘ M., POPA FL., VASILIU V., VOICULESCU V., ZAMFIRESCU I. - Ghid de date biologice normale și patologice - București, Ed. Medicală, 1962 (pag. 82 și 467-557).
- ELIADE, MIRCEA - Tratat de istoria religiilor - București, Ed.Humanitas, 1992
- Idem - Aspecte ale mitului - Buc.,Ed.Univers,1978.
- Idem - Briser le toit de la maison - La créativité et ses symboles - Paris, Gallimard, 1986.
- Idem - Morfologia religiilor - Prolegomene - Buc.,Ed."Jurnalul literar" (Seria "Sinteze" Nr.1, supliment al publicației "Jurnalul literar" , 1993.
- Idem - Meșterul Manole - Iași,"Ed.Junimea,1992.
- Idem - Profetism românesc - Buc.,Ed.Roza vînturilor, 1991.
- ELIADE, MIRCEA - CULIANU, IOAN PETRU - Dicționar al religiilor - Buc., Ed.Humanitas,1993.
- ECO, UMBERTO - Lector in fabula - Buc.,Ed.Univers, 1991.

- ESCRIVÁ DE BALAGUER, JOSEMARÍA - Forja - Buc.,Ed.Adevărul,1992.
- Idem - Drum - Buc.,1992.
- Idem - Chemin de Croix - Bruxelles, De Boog, 1983.
- Idem - Quand le Christ passe -Bruxelles De Boog, 1988.
- Idem - Sillon - Bruxelles,De Boog,1987.
- FAMPOU, FRANÇOIS - Tambour d'Afrique, Vol.I - Cortaillod, Ed. Résonances, 1991 (pag.37-44)
- FIFE, AUSTIN + ALTA - Saints of Sage and Saddle - Folklore Among The Mormons - Indiana University Press, 1956,1966 (pag. 316-337).
- Dr. FIRCA, GHEORGHE - Muzicologia contemporană şi problemele limbajului muzical - Bucureşti, "Studii de muzicologie", vol. III/1967.
- Idem - Direcţii în cercetarea muzicologică - Bucureşti, "Studii de muzicologie", vol.VIII/1971.
- GAMOW, GEORGE - 30 de ani care au zguduit fizica, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1969 (p.17-26, 83-92)
- Prof.Dr.GHIRCOIAŞIU, ROMEO - Contribuţii la istoria muzicii româneşti - Bucureşti, Editura Muzicală, 1963.
- Prof.Dr.GIOSAN N. - Prof.Dr.SĂULESCU N.A. - Principii de genetică - Buc.,Ed.Agrosilvică,1969 (pag.273-385).
- Prof.Dr. GIULEANU, VICTOR - Principii fundamentale în teoria muzicii - Bucureşti, Editura Muzicală, 1975.
- Idem - Melodica Bizantină - Bucureşti, Editura Muzicală, 1981.
- Idem - Tratat de teoria muzicii - Bucureşti, Editura Muzicală, 1986.
- Idem - Ritmul în creaţia muzicală clasică - Bucureşti, Editura Muzicală, 1990.
- GOETSCHEL, ROLAND - Kabbala - Timişoara,Ed.de Vest, 1992.
- GRUBER, R.I. - Istoria muzicii universale, Vol. I-II - Buc., Ed. Muzicală, 1963.
- Prof.Dr.GHIRCOIAŞIU,ROMEO - Categorie binarie nella creazione e nella ricezione musicale - Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna-Ferrara-Parma 1987.
- Idem - Musical theory and practice in South-Eastern Europe and Mesopotamia,in the light of the ancient culture and folklore.A comparative study - Bucureşti, rev."Thraco-Dacica",t.XI,nr.1-2, pag. 269-276, 1990.
- Idem - Byzantinische Elemente in Michael Haydns Missa Sancti Cyrilli et Methodii - Baden-Wien,Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr, 1991.

./.

- HAMM, CHARLES - Music in the New World - New York, W.W.Norton and Company, 1983
- HITCHCOCK, H. WILEY - Music in the United States - A Historical Introduction - Englewood Cliffs-New Jersey, Prentice Hall,Inc.,1974.
- HUTIN, SERGE - Societăţile secrete - Timişoara,Ed.de Vest, 1991.
- Prof.Dr. ILIUŢ, VASILE - De la Wagner la contemporani - vol.I-Buc., Ed.Muz.,1992;vol.II-Buc.,Lit.Cons.,1987;vol.III-Buc.,Lit.Cons.,1989.
- IONESCU, NAE - Filosofia Religiei - curs universitar stenografiat, Bucureşti, 1924-1925.(Prelegerea a VIII-a).
- Idem - Neliniştea metafizică - Bucureşti, Ed.Fundaţiei Culturale Române, 1993 (pag. 152-158, cap. "Juxta Crucem").
- Idem - Curs de Metafizică - Buc.,Ed.Humanitas, 1991 (pag. 308-318, cap. "Problema Universului").
- KAHANE, MARIANA - La base prépentatonique des mélodies populaires de l'éltémie sous-carpatique - Bucureşti, "Revue Roumaine d'Histoire de l'Art" Tome I, No.2/1964 (pag. 347-365).
- KAYSER, HANS - Der Hörende Mensch -Berlin,Verlag Lambert Schneider, 1930.
- Idem - Vom Klang der Welt - M.Niehaus,Zürich,Leipzig,1930.
- Idem - Die Harmonie der Welt - Akademie für Musik und Darstelende Kunst, Vienna, 1968.
- Idem - Akroasis: The Theory of World Harmonics - Plowshare Press, Boston, 1970.
- Conf.Dr.KLEINERMAN L. - Dr. DUMITRESCU,OLGA - Dr.BANTA C. - LECCA SABINA - Electrocardiografia practică - Buc.,Ed.Medicală,1968(p.217).
- MALM, WILLIAM P. - Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia - Englewood Cliffs-New Jersey, Prentice Hall,Inc.1967.
- Ing. MARIN, AL. - Trucaje cinematografice - Buc.,Ed.Tehnică,1983.
- MAŞEK, VICTOR ERNEST - Estetică, Informaţie, Programare - antologie - Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1972 (pag. 28-52, 189-210).
- MERSMANN, HANS - Musikhören - Wakendorf, Hans F.Menck Verlag,1964.
- MOISESCU, TITUS - Muzica bizantină în Evul Mediu românesc - Buc., rev."Muzica" Nr.2/1993 (pag. 121-140).
- Pr.Prof.Dr. MOLDOVEANU, NICU - Repertoriu coral - Buc., E.I.B.M.B.O.R., 1983 (pag. 7-182).
- Idem - Cîntările Sfintei Liturghii şi alte cîntări bisericeşti - Buc., E.I.B.M.B.O.R., 1992 (pag.7-68).
- MOORER, JAMES A. - How Does a Computer Make Music - în rev. "Computer Music Journal", Box E, Menlo Park,CA 94025, Volume II Number 1 (pag. 32-37).
- Idem - Signal Processing Aspects of Computer Music: A Survey - în rev. "Procedings of the IEEE",Vol.65,No.8/1977 (pag. 1108-1137).

./.

- NEGREA, MARŢIAN - Tratat de armonie - Buc.,Ed.Muzicală, 1958
- NICHIFOR, ŞERBAN - Anamorfoza sonoră - Bucureşti, rev. "Muzica", Nr. 6/1985.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH - Götzen-Dammerung - Leipzig, Alfred Krőner Verlag, 1919.
  Idem - Aşa grăit-a Zarathustra - Buc.,Edinter,1991.
- NIŢU, GEORGE - Elemente mitologice în creaţia populară românească - Buc., Ed. Albatros, 1988 (pag. 82-134).
- OWENS, WILLIAM A. - Tell me a story, sing me a song... - A Texas Chronicle - Austin, University of Texas Press, 1983 (pag. 235-293).
- PĂTRUŢ, ADRIAN - De la normal la paranormal - Vol. 1: Cluj-Napoca, Ed.Dacia,1991; Vol.II: Cluj-Napoca,Ed.Sincron,1992.
- PERRY, ROSALIE SANDRA - Charles Ives and the American Mind - The Kent State University Press, 1974 (pag.18-55, 72-89).
- Pr.Prof.PETRESCU I.D. - Condacul Naşterii Domnului - Buc., Tipografia ziarului "Universul", 1940 (pag. 16-67).
- POPA, STELUŢA - Obiceiuri de iarnă - folclor muzical din repertoriul copiilor - Buc.,Ed. Muzicală, 1981.
- Pr.Prof.Dr. POPESCU, DUMITRU - Teologie şi Cultură - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1993 (pag. 7-72).
- POWERS, HAROLD S. - Language Models and Musical Analysis - Ann Arbor, în rev. "Ethnomusicology",Vol XXIV,No.1/1980 (pag.1-60).
- RĂDULESCU, SPERANŢA - Taraful şi acompaniamentul armonic în muzica de joc - Buc., Ed.Muzicală, 1984 (pag. 130-133).
- RISSET, JEAN-CLAUDE - WESSEL, DAVID L. - Exploration of Timbre by Analysis and Synthesis - în "IRCAM Report" Nr.2/1978(p.26-53).
- ROBERTSON, PAT - Împărăţia secretă - Virginia Beach, Christian Broadcasting Network, Inc. 1990.
- SCHRADER, BARRY - Introduction to Electro-Acoustic Music - Englewood Cliffs-New Jersey, Prentice Hall, 1982.
- SCHMEMANN, ALEXANDRE - Euharistia, Taina Împărăţiei - Bucureşti, Ed.Anastasia, 1993.
- SCHÖFFER, NICOLAS - Teoria oglinzilor - Paris,Ed.Belfond,1982.
- SIMENSCHY, THEOFIL - Cultură şi filosofie indiană în texte şi studii - Buc.,Ed.Ştiinţifică şi Enciclopedică,1978 (pag. 43-63)
- Pr.Prof.Dr.STAN, ALEXANDRU - Prof. Dr. RUS, REMUS - Istoria Religiilor - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1991.
- Pr.Acad.Dr.STANILOAE, DUMITRU - Spiritualitatea Ortodoxă - Buc., E.I.B.M.B.O.R., 1981.
- Idem - Reflexii despre spiritualitatea poporului român - Craiova, Ed.Scrisul Românesc, 1992.

- Prof.Dr. SRAMEK, CHRISTOPH - Quo vadis, Intervall ? Zur Frage von Intervallbeziehungen zwischen Naturtonreihe und serieller Musik - Berlin, rev. "Das Orchester", Heft 10, 1991.

— STEINHARDT, NICOLAE (Monahul Nicolae Delarohia) - Jurnalul fericirii - Cluj-Napoca, Ed.Dacia, 1991.

— Idem - Băruind vei dobîndi - Baia Mare, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Maramureşului şi Sătmarului, 1992.

— STRANGE, ALLEN - Electronic Music - Systems, Techniques, and Controls - Wm.C.Brown Company Publishers, U.S.A., 1972.

— TATARKIEWICZ, WLADYSLAW - Istoria esteticii - Vol. I-IV - Bucureşti, Ed. Meridiane, 1978.

— Dr. TOMESCU, VASILE - Musica daco-romana - vol. I - Bucureşti, Editura muzicală, 1978; vol.II - Buc., Ed.Muzicală, 1982.

— ŢUŢEA, PETRE - Între Dumnezeu şi neamul meu - Bucureşti, Fundaţia Anastasia, 1992.

— P.S.VASILE, EPISCOPUL ORADIEI- Pr.Prof.CĂLUGĂR,DUMITRU - Pr.Prof. DEHELEANU P. - Pr.Prof. RADU, DUMITRU - Carte de învăţătură creştină ortodoxă - Buc., E.I.B.M.B.O.R., 1978.

— VIERU, ANATOL - Cartea modurilor (I) - Buc., Ed.Muzicală, 1980.

— VLAD, ROMAN - Stravinski - Bucureşti, Ed.Muzicală, 1967

— Prof.Dr.Arh.VORONA, GHEORGHE (CURINSCHI) - Istoria arhitecturii în România - Bucureşti, Ed. Tehnică, 1981 (pag.30-45,166-249).

— Episcop WARE, KALLISTOS - Puterea Numelui, Rugăciunea lui Iisus în spiritualitatea ortodoxă (The Power of the Name: The Jesus Prayer in Orthodox Spirituality) - The Sisters of the Love of God, 1974, New Edition 1986, Third Impression 1991, ISBN 07283 0115x, ISSN 037-1485.

— XENAKIS, IANNIS - Musiques formelles - "La revue musicale", Paris, Ed. Richard-Masse, 1963.

— ZAMOROVSKY, VOJTECH - La început a fost Sumerul - Bucureşti, Ed. Albatros, 1981 (pag. 135-168).

— Dr. ZĂGREANU, IOAN - Electrocardiografia clinică - Cluj-Napoca, Ed.Dacia, 1976 (pag. 40-50).

.----------.